

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická Fakulta
Ústav Blízkého východu a Afriky

Pamela Markéta Klasová

Diplomová práce

**Irácká exilová literatura:
Ḥasan Blāsim v říši magického realismu**

Iraqi exile literature:
Ḥasan Blāsim in the realm of magical realism

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala svému vedoucímu diplomové práce doc. PhDr. Františku Ondrášovi, Ph.D., za jeho neutuchající ochotu s čímkoli pomoci. Zvláště jsem mu vděčná za to, že byl ochoten konzultovat se mnou mou práci o víkendech, nebo v době, kdy jsme se nacházela v zahraničí. Zároveň bych mu ráda poděkovala za jeho inspirativní přednášky, které mě uvedly do říše bohaté arabské literatury a naučily mě ji obdivovat, a za jeho hodiny arabštiny, které mi poskytly nedostižitelný vzor výuky arabského jazyka v mé vlastní kariéře.

Dále bych ráda vyjádřila svůj vděk i ostatním profesorům, kteří mi v průběhu studia předali lásku nejprve k arabštině a později i k arabistice jako oboru a stali se mými vzory. Těmito profesory jsou: prof. PhDr. Jaroslav Oliverius, CSc., prof. PhDr. Rudolf Veselý, prof. PhDr. Luboš Kropáček CSc., prof. PhDr. Eduard Gombár, CSc., a PhDr. Karel Keller.

Můj největší dík patří mým rodičům, za to, že mě při studiích vždy podporovali a všemožně mi pomáhali.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Dne 25. května 2012

Podpis

Abstrakt

Tato diplomová zkoumá dílo současného iráckého exilového spisovatele Ḥasana Blásima a zařazuje ho do rámce magického realismu. Zároveň argumentuje pro formálnější a širší definici magického realismu, která zahrnuje i svět bez nadpřirozených jevů. Magicko-realistické prvky povídkové sbírky *Madžnún sáḥat al-ḥurrija* (Blázen z náměstí Svobody) podtrhují nejdůležitější témata povídek, jež se vztahují ke katastrofám moderní irácké společnosti posledních třiceti let. Svým důrazem na dokumentaci moderní historie Iráku, jíž dominuje válka a exil, se tak dílo zařazuje mezi díla narativní dokumentární tvorby, jejichž cílem je přispět ke kolektivnímu vědomí národa. Přesto ale magicko-realistický element v Blásimově díle není pokusem o vytváření alternativního kulturního světa. Nadpřirozeno v Blásimově díle funguje metaforicky a vztahuje se výhradně k reálnému světu válek a násilí, ve kterém se lidé pod tíhou okolností mění ve zvířata a kanibaly a který je sám o sobě magický.

Ve druhé rovině je Blásimovo dílo diskutováno i na pozadí postkoloniálních teorií, jež prošly od svého průniku na pole humanitních studií spletitým vývojem a v nedávné době byly podrobeny kritice, například právě ze strany akademiků zabývajících se arabskou literaturou. Blásimovo dílo slouží jako doklad toho, že se postkoloniální literatura nemusí zabývat pouze svým vztahem ke koloniálním mocnostem a že i literatura, která je svým zaměřením loajální svému regionu, může pojímat univerzální a postmoderní otázky.

Klíčová slova: magický realismus, irácká literatura, exil, moderní arabská literatura, postkoloniální teorie, Ḥasan Blásim.

Abstract

This thesis examines the work of the contemporary exilic Iraqi author Ḥasan Blāsim within the framework of magical realism. At the same time it argues for a more formalistic and wider definition of magical realism, which also includes fiction without any supernatural elements. Magical realistic components found in the short story collection *Majnūn sāḥat al-ḥurrīya* (The Madman of Freedom Square) underline the most important themes in the stories. These are related to the catastrophes that afflicted Iraq and its people in the course of last thirty years. With its emphasis on the documentation of modern Iraqi history dominated by war and exile Blāsim's work belongs to the genre of documentary narrative. The goal of documentary narrative is to contribute to the collective memory of a nation. Despite Blāsim's focus on documenting, magical realism in his work cannot be considered as an attempt to create a parallel cultural world. The supernatural in his stories functions metaphorically and relates exclusively to the real world of war and violence, in which people under heavy circumstances turn into animals, cannibals, which is magical in itself.

In addition, Blāsim's work is on a subordinate level discussed from the perspective of postcolonial theory. Postcolonial theory has undergone a complicated development since its breakthrough in humanities and recently was criticized, for instance, by scholars in the field of Arabic literature. Blāsim's work proves that postcolonial literature does not have to remain restricted to the theme of the relationship between the West and the East and that literature loyal to a region is able to engage with universal and postmodern issues.

Key words: magical realism, Iraqi literature, exile, modern Arabic literature, postcolonial theory, Ḥasan Blāsim

Transkripce arabských výrazů

V práci byla použita standardní česká transkripce arabštiny, která využívá možností českých diakritických znamének. Rozhodla jsem se pro přísnou transcripci, nikoli transliteraci. Přednost je tedy dávana psané formě děl nad jejich výslovností. To se týká určitého členu *al-*, který byl ponechán ve své podobě i případech, ve kterých dochází k asimilaci.

V práci existují výjimky z tohoto pravidla a to u odkazů na díla arabských akademiků nebo autorů, kteří svoji práci publikovali v jiném jazyce než v arabštině. V tom případě je jejich jméno ponecháno v takové podobě, v jaké se nachází v názvu díla, stojícího za jménem.

písmeno	transcripce
ا	a, i, u, á
ب	b
ت	t
ث	th
ج	dž
ح	ḥ
خ	ch
د	d
ذ	z
ر	r
ز	z
س	s
ش	š
ص	ṣ
ض	ḍ
ط	ṭ
ظ	ẓ
ع	‘
غ	gh
ف	f
ق	q
ك	k
ل	l
م	m
ن	n
و	w
ه	h

ى	í , j
ى	á
hamza	pouze uprostřed slova
ﺀ	krátké a

Obsah

Předmluva	11
Úvod	12
<i>Obecná část</i>	12
<i>Odborná část</i>	13
1. kapitola: MAGICKÝ REALISMUS: geneze, souvislosti, ohlasy a kritika ve světě	16
1.1. Geneze pojmu magický realismus	16
1.2. Definice žánru magického realismu	18
1.2.1. Základní definice	18
1.2.2. Magický realismus a postkoloniální teorie	18
1.2.3. Magický realismus a postmodernismus	20
1.2.4. Magický realismus a exil	21
1.2.5. Definice magického realismu, jak bude používána v této studii	22
1.3. Magický realismus v arabské klasické literatuře	26
1.4. Magický realismus v moderní arabské literatuře	29
1.4.1. Antropologický magický realismus	29
1.4.1.1. Vliv přírody a místa	29
1.4.1.2. Vliv historie	31
1.4.1.3. Vliv literární a folklorní tradice	31
1.4.2. Ontologický magický realismus	33
2. kapitola: EXIL V MODERNÍ IRÁCKÉ PRÓZE: Domov a exil od poetické tradice šů lúkũ po postkoloniální a postmoderní společnost	36
2.1. Exil v arabské literární tradici	37
2.2. Exil a migrace v moderním světě	39
2.3. Exil, angažovanost a postmoderní techniky v současné arabské próze	41
2.4. Téma exilu v irácké moderní próze: od nahdy do 90. let 20. století	43
2.5. Motivy současné irácké exilové prózy	46
2.5.1. <i>Irák: děsivě podivný domov</i>	47
2.5.2. <i>Překračování hranic mezi domovem a exilem</i>	50
2.5.3. <i>Exil: osamělý a monotónní, ale i družný a rušný</i>	51
3. kapitola: POVÍDKOVÁ SBÍRKA <i>MADŽNÚN SÁĤAT AL-ĤURRÍJA</i>	56
3.1. Hlavní témata vyjádřená prostředky magicko-realistických technik	58
3.1.1. <i>Utrpení iráckého lidu</i>	58
3.1.1.1. Šílenství války	58
3.1.1.2. Lidská bída	66

3.1.1.3. Konzervatismus Iráčanů	68
3.1.2. <i>Utrpení exilu</i>	69
3.2. Za hranicemi magického realismu	74
3.2.1 <i>Dokumentaristický přístup k realitě: důraz na vyprávění a kinematografické detaily</i>	74
3.2.2 <i>Pragmatický přístup k realitě: zkreslování</i>	79
3.2.3. <i>Magický svět všední reality</i>	84
Závěr	87
Seznam použité literatury	90
Příloha	I-XLII

IRÁCKÁ EXILOVÁ LITERATURA:

Ḥasan Błásim v říši magického realismu



Předmluva

Tématem této studie je magický realismus v díle mladého iráckého spisovatele, básníka a dokumentaristy Ḥasana Blásima, který v roce 2004 opustil Irák a usadil se ve Finsku. Volba tématu je spojena s mým dlouhodobým zájmem o Irák a problematiku iráckého exilu. Na dílo Ḥasana Blásima jsem narazila při svém výzkumu irácké exilové literatury při studiích na univerzitě v nizozemském Leidenu. Ḥasan Blásim mě zaujal svým odlišným přístupem k zobrazení irácké reality, který spojuje hlubokou oddanost tématu iráckých uprchlíků a obětí války s notnou dávkou ironie a který se důsledně vyhýbá sentimentalitě, která je jinak v současné irácké exilové próze hojná. Jeho narativní technika je do značné míry originální tím, že do textu začleňuje prvky nadpřirozena, jež mu umožňují vystihnout zobrazovanou realitu hlouběji.

Blásimův nezvyklý přístup k realitě mě přivedl ke studiu magického realismu. Toto téma mě zaujalo, protože pojem magický realismus v sobě může zahrnovat několik uměleckých směrů. Do té doby mi nebylo známo, že by se mluvilo o magickém realismu v arabské literatuře, a o to lákavější se toto téma jevílo. Ve skutečnosti se o magickém realismu ve spojení s moderní arabskou literaturou už první studie vyskytly, ale celkově toto téma v akademických debatách zatím není příliš zastoupeno.

Konkrétně se bude práce věnovat doposud jedinému Blásimovu knižně vydanému dílu, *Madžnún fī sāḥat al-ḥurríja* (Blázen z náměstí Svobody), které bylo dokončeno v roce 2009. Blásim napsal mnohem více povídek a publikoval je na různých webových stránkách. Práce se bude věnovat ale jen těm knižně vydaným a respektovat tak stavbu a tematické zaměření sbírky jako kompaktního celku. Zdá se totiž, že autor si povídky nevybral náhodně, ale úmyslně tak, aby rovnoměrně podávaly svědectví o posledních třiceti letech Iráku a jeho obyvatelích.

Tato práce spojuje tři teoretické roviny: 1) teorie magického-realismu 2) postkoloniální teorie a 3) *close reading*. Cílem této práce je analýza Blásimova díla v rámci magického realismu, přispět tak k odpovědi na otázku, zda v moderní arabské literatuře magický realismus existuje, a identifikovat o jaký druh magického realismu se jedná v povídkách sbírky *Madžnún fī sāḥat al-ḥurríja*. Ve druhé rovině analýza práce přispěje ke kritice jistého typu postkoloniální teorie a bude zároveň argumentovat pro vymazání pomyslného rozporu mezi angažovanou a postmoderní literaturou. Kromě snahy o vyjasnění teoretických pojmů tato práce také přináší přehled moderní irácké literatury zabývající se exilem a nejčastější motivy, které se v ní v současnosti objevují.

Úvod

Obecná část

„Postupně objevíš, že se svět skládá z více pater a že není logické, aby se všichni lehce dostali do všech jeho pater i sklepů.“¹ Toto jsou slova, která říká jedna z postav mladého iráckého exilového spisovatele Ḥasana Blásima, jiné postavě, když jí zasvěcuje do tajů organizace, která se zabývá zabíjením lidí za účelem uměleckého vystavování jejich mrtvol. Zároveň autor promlouvá ke svým čtenářům, jakoby jim vysvětloval, proč se jim svět jeho povídek může zdát tolik podivuhodný a neuvěřitelný. Sděluje jim svůj pohled na vícedimenzionální magickou realitu všedního světa, ve kterém má každý přístup k jiné úrovni. Tato práce se bude zabývat magickým realismem v díle Ḥasana Blásima.

První, co se člověku vybaví v souvislosti s pojmem magický realismus, je Gabriel García Marquez a Latinská Amerika. Již mnoho literárních vědců ale poukázalo na to, že magický realismus není omezen pouze na tento kontinent. Homi Bhabha, jeden z nejvýraznějších literárních kritiků posledních desetiletí, označil magický realismus za „literární jazyk rodícího se postkoloniálního světa“.² Wendy Faris zase ve své monografii věnované soudobé magicko-realistické literatuře, prohlásila, že se magický realismus stal možná „nejdůležitějším trendem mezinárodní prózy“.³ Valbuena Briones má dokonce za to, že magický realismus je univerzální tendence „vlastní lidskému bytí“.⁴ Je zřejmé, že magický realismus daleko přesáhl hranice Latinské Ameriky. Tak jako se magický realismus uplatnil v Latinské Americe, našel své místo v arabském literárním světě.

Téma magického realismu v arabské literatuře není zatím příliš prozkoumáno. Tu a tam se objeví akademický článek na téma jednotlivého arabského díla s rysy magického realismu, ale monografie na toto téma zatím nevyšla. Není dokonce zcela jasné, zda je tento termín v arabském kontextu vhodný. To naznačuje například to, že na univerzitě v Gentu právě probíhá projekt s názvem „Jistý druh magie: Zkoumání užitečnosti pojmu magický

¹ Ḥasan Blásim, *Madžnún sáḥat al-ḥurrija*. Sbírka ještě nevyšla v arabštině. Diplomantka získala arabskou verzi

² Homi Bhabha, „Introduction“ In *Nation and Narration*, (London: Routledge, 1995), s. 6-7.

³ Wendy Faris, „Introduction“ In *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. (Nashville: Vanderbilt University Press, 2004), s. 1.

⁴ Angel Valbuena Briones, „Una cala en el realismo mágico“, *Cuadernos Americanos*, s. 166. 5 (Sept.-Oct. 1969), s. 236. In *Companion to Magical Realism*, ed. Stephen M. Hart and Wen-Chin Ouyang (Woodbridge: Tamesis, 2005), s. 248.

realismus pro soudobou arabskou literaturu“.⁵ Navíc, ani na této hrstce děl, se ne všichni kritici shodli.⁶

Ḥasan Blásim přispěl do literatury magického realismu svoji sbírkou *Madžnún sáḥat al-ḥurrija* (2009, Blázen z náměstí Svobody), která bude předmětem této studie. Britský *The Guardian* nazval Blásima „snad nejlepším žijícím arabským prozaikem“.⁷ Blásim je básník, autor povídek, dramatik, scénárista, filmový režisér, dokumentarista a herec. Narodil se v Bagdádu v roce 1973 do kurdské rodiny a vystudoval Akademii kinematografických umění. V dobách studií získaly jeho filmy *Kárdínijá* (1996, Gardénie) a *Bajāḍ al-Ṭín* (1997, Bílé bláto) ocenění Akademií za nejlepší filmy roku. V roce 1998 se vydal do Sulajmánije natáčet dokumentární film *Džarḥ al-kámerá* (2000, Zranění kamery).⁸ V roce 2004 opustil Irák a usadil se ve Finsku, kde pokračoval ve své dokumentaristické tvorbě díky spolupráci s finskou televizí. Zároveň začal psát básně a povídky a pokračoval ve své dramatické tvorbě.⁹ Navíc je spolueditorem arabského literárního časopisu *Iraq Story*.¹⁰ Sbíрка jedenácti povídek *Madžnún sáḥat al-ḥurrija* je jeho první knižně vydané dílo, které bylo ale nadšeně přijato kritikou. Sbíрка se dostala v roce 2010 do výběru kandidátů na cenu Nezávislé zahraniční prózy (Independent Foreign Fiction Prize) a cenu Mezinárodní povídky Franka O'Connora (Frank O'Connor International Short Story Award).

Odborná část

Analýzou sbírky *Madžnún sáḥat al-ḥurrija* bude tato diplomová práce hledat odpovědi na následující otázky: Je možné v případě díla Ḥasana Blásima mluvit o magickém realismu? Jakého typu je jeho magický realismus? Má arabská literatura vlastní literární tradici, na kterou by magický realismus mohl navazovat? Jakým způsobem a za jakým účelem používá Blásim magicko-realistické prvky v textu? Jaká existuje souvislost mezi magickým

⁵ Předmětem zkoumání je šest arabských románů z různých zemí a kulturních prostředí. Cílem tohoto projektu je zjistit, do jaké míry je literárně-kritická žánrová kategorie magického realismu použitelná a vhodná pro soudobou arabskou literaturu a zda musí být teorie tohoto žánru adaptována do Arabského kontextu.

⁶ Takovým příkladem je dílo slavného libyjského umělce Ibrahíma al-Kúního.

⁷ Robin Yassin-Kassab, „Beirut 39: New Writing from the Arab World, edited by Samuel Shimon“, *The Guardian*, 12 June 2010.

<http://www.guardian.co.uk/books/2010/jun/12/beirut-new-writing-arab-world>

⁸ Hassan Blasim, *The Madman of Freedom Square* (Manchester: Comma Press, 2009), s. 95.

⁹ Viz autorova webová stránka <http://www.hassanblasim.com/p/about.html>

¹⁰ Arabská literární webová stránka *Iraq Story* je k nalezení na adrese <http://www.iraqstory.com/>

realismem, exilem, postkoloniální teorií a postmoderním chápáním světa a je takový přístup k realitě slučitelný s literaturou loajální ke své zemi a svému regionu?

K nejasnostem ohledně použitelnosti konceptu magického realismu pro arabskou literaturu vede hlavně vágnost pojmu jako takového. Proto je nutné začít tuto práci vymezením pojmu magický realismus, kterému se bude věnovat první kapitola. Historie tohoto uměleckého stylu napomůže k hlubšímu pochopení plného významu tohoto pojmu a plná definice pojmu nám umožní s určitostí tvrdit, že Blásimovo dílo do literatury magického realismu i podle rozličných definic náleží. Avšak při aplikaci různých definic bude pod tuto nálepkou zařazen odlišný počet povídek sbírky *Madžnún sáḥat al-ḥurrija*. Tato práce bude prosazovat pojmání magického realismu v jeho nejširší variantě, která zahrnuje i literaturu, ve které se neobjevují žádné nadpřirozené prvky. Blásimovy povídky, jak bude ve třetí kapitole prokázáno, dokládají, že realita může svojí zvláštností a neuvěřitelností předčít sny i nadpřirozeno. Kromě toho bude ta samá kapitola obsahovat oddíl zaměřený na magický realismus v arabském kontextu. Zde bude práce obhajovat tezi, že tento pojem má své místo v arabské literatuře a může navazovat na dlouhou tradici arabské zázračné literatury.

Jelikož se práce zabývá exilovou literaturou, není možné vynechat teoretické debaty okolo pojmu exil. Nadto, jak vyjde najevo už v první kapitole, postkoloniální teorie zabývající se postavením migrantů jsou úzce svázány s literaturou magického realismu a do jisté míry se překrývají. Diskuze postkoloniálních kritiků na téma exil, migrant a uprchlík nám pomohou zařadit Blásimovy povídky mezi současnou mezinárodní literárně-kritickou scénu.

Mimoto druhá kapitola představí historii irácké exilové literatury a doloží, že téma exilu provází moderní iráckou prózu od jejích počátků. Dále bude následovat přehled hlavních motivů současné irácké exilové tvorby, který bude rozdělen na dvě hlavní části – motivy související s Irákem a motivy související s exilem – a jednu kratší část – motiv překonávání hranic mezi domovem a exilem. Tato kapitola pomůže zařadit Blásimovo dílo do irácké literární tradice a prokázat, že sbírka *Madžnún sáḥat al-ḥurrija* je svým způsobem vyvrcholením různých trendů, které se nacházejí i u jiných současných autorů.

Třetí a poslední kapitola tvoří jádro celé práce. Bude se věnovat podrobné analýze magicko-realistických elementů sbírky *Madžnún sáḥat al-ḥurrija*, které dílo přenášejí do říše podivuhodna, fantastična i zázračna. Zde bude interpretována jejich funce v textu. Magický realismus slouží ke zdůraznění ústředních témat a cílů celé sbírky: dokumentování útrap iráckého lidu, zpochybnění tradičního chápání reality a znázornění děsivé záhadnosti

světa. Centrálnost těchto témat, které zařazují Blásimovo dílo do kategorie metafyzického magického realismu, bude následně potvrzena analýzou i jiných než magicko-realistických technik v textu, které ale vedou ke stejným závěrům.

V Blásimově díle se tedy snoubí snaha vydat svědectví o utrpení obyvatel Iráku za poslední tři desetiletí se všeobecnějšími úvahami o povaze toho světa, který nazýváme realitou. Již tato skutečnost odpovídá na otázku, zda postmoderní způsob chápání světa je slučitelný s angažovaností a loajalitou k určité zemi i regionu. Odpověď zní, že ano. Nadto bude vidět, že autor kromě postmoderních témat zapojuje i postmoderní literární techniky. Loajální literatura může být tedy i zároveň univerzální a postmoderní a ne *a priori* nemoderní, jak ji vidí někteří kritici. Konečně, Blásimova sbírka *Madžnún sáḥat al-ḥurrija* také potvrzuje kritiku postkoloniální teorie, která se zabývá vyjímecným postavením migrantů jako mostů spojujících různé kultury a nahlízejících do hlubších rovin lidské existence. Blásimovi hrdinové jsou ubohé oběti strašlivé reality války a pohrom, které postihly Iráckou společnost.

I. MAGICKÝ REALISMUS: geneze, souvislosti, ohlasy a kritika ve světě.

1.1. Geneze pojmu magický realismus

Termín magický realismus¹¹ byl poprvé použit německým uměleckým kritikem Franzem Rohem v roce 1925. Roh tímto pojmem označil nový trend ve výtvarném umění,



který nahradil expresionismus. Podle Roha se tento nový umělecký styl snažil zachytit hlubší a univerzálnější podstatu bytí. Vyznačoval se tím, že náboženská a spirituální témata z obrazů zmizela a fantaskní krajiny ustoupily obrazům všedního života. V umění magického realismu převládl klid nad dramatičnem. S klidnými očima díla magického realismu pozorují a obdivují magii bytí. Zaměřují se na všední předměty, které ale zobrazují s nevšední hloubkou co se týče tvaru a barev. Tato díla se svým smyslem pro detail takřka působí na hmatový vjem. Juxtapozice magie a realismu vyjadřovala mystický smysl bytí v moderním světě, spíše než magii z jiného světa.¹²

Obrázek 1: Giorgio de Chirico, The Enigma of a Day (1914)

Nicméně pojem magický realismus se v terminologii německé umělecké kritiky dlouho neudržel a byl nahrazen pojmem „nová objektivita“. Navzdory svému krátkému trvání se termín magický realismus rychle rozšířil za hranice Německa. V roce 1927 byla Rohova esej přeložena do španělštiny a publikována ve vlivném časopise *Revista de Occidente* (Časopis Západu). Dalším, kdo se zasloužil o vznik magického realismu jako literárního žánru, byl Alejo Carpentier (1904-1980). Tento kubánský spisovatel strávil 30. léta 20. století v Evropě, kde přilnul hlavně k surrealismu. Surrealismus jako výtvarně umělecký směr se lišil od magického realismu tím, že odmítl realismus v umění jako neschopný vyjádření tajemství

¹¹ V angličtině se rozlišuje Rohovo označení uměleckého trendu, „magic realism“, od pozdějšího literárního žánru „magical realism.“

¹² Franz Roh, „Magic Realism: Post-Expressionism“ In *Magical Realism: Theory, History, Community*, eds. Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris, (Durham, NC: Duke University Press, 1995), s. 17-22.

lidské existence. Surrealističtí umělci považovali imaginativní „zázračno“, za mnohem vhodnější k vystižení hlubin bytí. Oba tyto umělecké styly zanechaly svoji stopu ve vývoji magického realismu, a dalo by se říci, i předznamenaly jeho různá odvětví.

Alejo Carpentier, poté co se vrátil na Kubu, v prologu ke svému románu z roku 1949 *El reino de este mundo* (Království z tohoto světa), prohlásil, že „zázračné reálno“ (lo real maravilloso) není v případě Latinské Ameriky pouhou literární technikou, ale vyplývá z vlastní podstaty tohoto kontinentu, ve kterém se střetává americká, evropská a africká kultura.¹³ Carpentier se tak snažil vytvořit nebo vymezit výhradně latinskoamerický žánr, který by vyjadřoval přirozeně zázračnou podstatu Latinské Ameriky. Ku příkladu v románu, *El reino de este mundo*, se střídají reálné události týkající se povstání otroků na Haiti na počátku 19. století s magickými praktikami a africkými mýty.¹⁴ Dalším vlivný kritik Angel Flores věnoval magickému realismu v roce 1955 esej, kde ale na rozdíl od Carpentiera připustil, že magický realismus má i evropské kořeny a předchůdce, mezi které zahrnul Cervantese, Kafku a Chirica. Už v počátcích diskuzí o magickém realismu se tedy kritici neshodovali na tom, zda je to žánr neoddělitelně spjatý s Latinskou Amerikou, či pramenící i z jiných kultur.

Za literárního otce Latinské Ameriky se sice považuje Jorge Luis Borges, ten kdo ho ale proslavil celosvětově, byl Kolumbijec Gabriel García Márquez a jeho *Sto roků samoty*. Tato kniha zaznamenala nebývalý mezinárodní úspěch a znamenala počátek latinskoamerického „boomu“. Zároveň s Márquezem se objevila celá vlna úspěšných magicko-realistických spisovatelů, jako například Carlos Fuentes (Mexiko) a Miguel Ángel Asturias (Guatemala). V tomto období, které bylo označeno jako latinskoamerický „boom“, literární produkce Latinské Ameriky doslova vtrhla na mezinárodní trh, a získala si jak čtenáře tak kritiky. Magický realismus jako umělecký žánr tak dokončil pomyslný kruh a byl znovu objeven v Evropě. Kromě toho se ale rozšířil i do jiných koutů světa. Mezi zástupce tohoto žánru ve světovém měřítku se počítají například Salman Rushdie (VB/Indie), Toni Morrison (USA), či Ben Okri (Nigérie). Bylo by ale zavádějící myslet si, že tito spisovatelé byli ovlivněni pouze latinskoamerickým boomem. Podněty pro svou tvorbu čerpali přirozeně i z jiných zdrojů. Magický realismus se stal vskutku mezinárodním žánrem, pokud vůbec kdy mohl být považován za výlučně latinskoamerický. O tom ale více v následující části, která se

¹³ Katy Wimhurst, „Magic(al) Realism“.

¹⁴ Katy Wimhurst, „Magic(al) Realism. A Short History of the Term“ In *Serendipidity* 2008
www.magicalrealism.co.uk

bude věnovat roli magického realismu v arabské literatuře. Nejprve je totiž třeba vymezit pojem magický realismus jako takový.

1.2. Definice žánru magického realismu

1.2.1. Základní definice

I přes velkou popularitu magického realismu a přes velký ohlas mezi kritiky, zůstává tento termín do značné míry jen vágně definován. Není ani zcela jasné, zda je magický realismus vyhraněný literární žánr, či jen způsob podání příběhu, ke kterému se autor uchýlí jen v řídkých případech.¹⁵ Kanonická díla magického realismu výše zmíněných autorů mají společné to, že spojují přirozené a nadpřirozené, jako kdyby oboje byly přijatelné aspekty všední reality. Z toho tedy plyne i základní definice magického realismu, podle které tento způsob podání příběhů normalizuje nadpřirozeno.¹⁶ Jinými slovy, magický realismus je žánr, ve kterém se nadpřirozeno a realita organicky propojují v jeden celek a hranice mezi nimi jsou rozmazané.¹⁷ Například podle Amarylla Chanady by měl magicko-realistický text splňovat tyto charakteristiky: měl by obsahovat prvky přirozena i nadpřirozena, které by neměly být v rozporu a měly by mít stejnou legitimitu.¹⁸ Podle své základní definice tedy magický realismus kombinuje přirozeno s nadpřirozenem, jako by mezi nimi nebyl žádný rozpor.

1.2.2. Magický realismus a postkoloniální teorie

Magický realismus je také často chápán jako žánr, který se rodí na pomezí dvou kultur a dvou odlišných světů. *Sto roků samoty* ilustruje situaci, ve které to, co se jeví jako magické pro obyvatele západního světa (např. duchové mezi lidmi), může být chápáno jako přirozené pro obyvatele třetího světa. Na druhou stranu, obyvatelům třetího světa mohou připadat některé prvky západní kultury jako nadpřirozené (např. vlaky). Právě díky svému původu, jako směsice různých kultur, nabyl magický realismus i různé ideologické rozměry. Zatímco dřívější literární kritika se soustředila hlavně na narativní techniky používané

¹⁵ Christopher Warnes, *Magical Realism and the Postcolonial Novel. Between Faith and Irreverence*, (New York: Palgrave Macmillan, 2009), s. 2.

¹⁶ Viz například Irlemar Chiampi, Amaryll Chanady, Christopher Warnes.

¹⁷ Faris, *Ordinary Enchantments*, s. 1.

¹⁸ Christopher Warnes, *Magical Realism and the Postcolonial Novel*, s. 3.

v těchto dílech, v 80. letech 20. století se literární kritika zaměřila na ideologické stránky magicko-realistických děl a na možnosti, které magický realismus poskytuje k jejich vyjádření.¹⁹ Tento vývoj souvisí hlavně s rozmachem postkoloniální teorie v tom samém období, kterou byla kritika zabývající se magickým realismem výrazně ovlivněna. Je nutno podotknout, že mnohá díla magického realismu se stala středem zájmu právě postkoloniálních studií. Jako příklad je možno jmenovat Salmana Rushdieho. Jeho dílo a eseje se považují za kanonické texty postkoloniální literatury. Jeho román *Půlnoční děti* je stejně tak považován za klíčový text mezinárodního magického realismu. Sám Rushdie se jednou vyjádřil, že kolumbijský magický realismus je „výraz ryzího vědomí Třetího světa.“²⁰ Kritici se zabývali magickým realismem z tohoto úhlu pohledu, zdůrazňovali jeho možnosti narušit dominantní západní realistický styl takřikajíc zevnitř. Navíc kombinace různých kulturních tradic odráží tolik oslavovanou hybriditu postkoloniální společnosti. Ve zkratce, magický realismus a postkoloniální literární teorie ušly dlouhou společnou cestu a částečně se překrývají.

Z tohoto úhlu pohledu je i vysvětlována mezinárodní úspěšnost magického realismu. Významná představitelka postkoloniální teorie Elleke Boehmer vysvětluje, že stejně jako latinsko-američtí autoři tak i anglicky píšící postkoloniální spisovatelé kombinují nadpřirozeno s místními legendami a prvky koloniálních kultur způsobem, který reprezentuje kultury narušené okupací, kolonialismem a politickým úpadkem.²¹ Autoři třetího světa žijící v emigraci západních velkoměst využívají těchto možností magického realismu stejně tak jako ti žijící na periferiích.

Zatímco někteří kritici dávají v souvislosti s latinsko-americkým magickým realismem důraz na hybriditu a považují tato díla za směsici různých kultur, jiní kritici, jako například Antonio Cornejo Polar, mají za to, že magicko-realistické literární techniky naopak zdůrazňují rozdíly mezi kulturami.²² V podobném duchu, který zpochybňuje postkoloniální hybriditu a reakci na imperiální politiku jako hlavní diskurz magického realismu, argumentuje i Wen-Chin Ouyang, odbornice na arabskou literaturu i postkoloniální teorii. Ouyang poukazuje na potenciál magicko-realistické literatury budovat nacionalistické představy. Magicko-realističtí autoři se ve svých dílech naopak často zaměřují na svou vlast a jejich tvorba má tak spíše nacionalistický nádech. Ouyang poukazuje na to, že mezi magicko-realistickou literaturou lze nalézt díla, která se pomocí domorodých mýtů a místních legend

¹⁹ Hart and Ouyang, *Companion*, s. 5.

²⁰ Hart and Ouyang, *Companion*, s. 9.

²¹ Elleke Boehmer, *Colonial and Postcolonial Literature*, (Oxford: Oxford University Press, 1995), s. 235.

²² Hart and Ouyang, *Companion*, s. 7.

podílejí na vytváření představ o různých společenstvích jako „vymezených, suverénních národech s pradávnými kořeny“.²³ Kritika Ouyang se dá srovnat s kritikou postkoloniální teorie, kterou vyjádřil Wail Hassan ve svém článku „Postcolonial Theory and Modern Arabic Literature“.²⁴ Hassan poukázal mimo jiné na to, že ne všechna díla, která vzniknou v postkoloniálních společnostech na periferiích, se musí nutně zabývat vztahem své společnosti k bývalému kolonizátorovi. Autoři se mohou zaměřit na témata a problémy vlastní jejich společnosti, které nemají žádnou spojitost s bývalou koloniální mocností. Tento důraz na problémy vlastní země a jejích obyvatel, a tedy jistý nacionalismus, je charakteristický i pro magicko-realistické dílo Ḥasana Blásima.

1.2.3. *Magický realismus a postmodernismus*

Magický realismus je také často zmiňován v souvislosti s postmodernismem. Postmodernismus, stejně jako magický realismus získal uznání v 60. letech 20. století a stejně jako magický realismus má vazby na Latinskou Ameriku, kde byl tento termín ve 30. letech 20. století prvně použit.²⁵ Jako celkový umělecký a filozofický trend se ale rozmohl hlavně v Evropě a Spojených státech 80. let 20. století, kdy tak byla označena celá nová etapa nejen v umění ale i v náhledu na život. Z literárně-kritického hlediska postmoderní literatura vykazuje řadu technik, jako je například metafikce, eklekticismus, diskontinuita, intertextualita, parodie, rozostření hranic, destabilizace čtenáře atd.,²⁶ které byly ale často identifikovány i v magicko-realistické literatuře. Někteří kritici dokonce dospěli k tomu, že tyto pojmy jsou zaměnitelné. Například Geert Lerout ve své esejí o postmoderní kanadské próze dochází k závěru, že to co je nazýváno magickým realismem v Latinské Americe je ve zbytku světa považováno za postmodernismus.²⁷ Nakonec je na magický realismus nahlíženo jako na jeden z poddruhů postmoderní literatury.

Je zřejmé, že magicko-realistické narativní metody se svoji schopností překračovat různé hranice a kombinovat odlišné perspektivy mají s postmoderními technikami mnoho společného. Carlos Fuentes prohlašuje, že jeho magicko-realistické dílo vyjadřuje pohled na

²³ Hart and Ouyang, *Companion*, s. 226.

²⁴ Wail S. Hassan, „Postcolonial Theory and Modern Arabic Literature: Horizons of Application“ In *Journal of Arabic Literature*, Vol. 33, No.1 (2002), s. 45-64.

²⁵ Theo L. D’haen, „Magical Realism and Postmodernism“, In *Companion*, Zamora and Faris eds s. 193.

²⁶ Theo L. D’haen, „Magical Realism and Postmodernism“, 192.

²⁷ Geert Lernout, „Postmodernist Fiction in Canada,“ In *Postmodern Studies 1* citováno D’Haen, „Magical Realism“ *Magical Realism*, Zamora, s. 194.

svět, ve kterém neexistují centra kultury a politiky a ani privilegované rasy. Theo L. D'Haen označuje za hlavní charakteristiku tohoto magického realismu, který je jedním z žánrů postmodernismu, jeho schopnost mluvit s periferií světa a společnosti.²⁸ Povídky Ḥasana Blásima jsou vynikajícím příkladem postmoderního magického realismu. Kromě prvků nadpřirozena totiž používá i mnohé z výše jmenovaných postmoderních technik. Obzvláště prominentní technikou v jeho povídkách jsou metafikce, mazání pomyslných hranic mezi realitou a fikcí, destabilizace čtenáře, ale vyskytují se v nich i intertextualita a parodie. Blásimovo používání metafikce a stírání hranic bude ještě důkladně analyzováno později; nicméně zde se jen v souvislosti s intertextualitou zmíníme, že jistě není náhodou, že jeden z hrdinů sbírky *Madžnún sáḥat al-ḥurrijja* přijímá nevědomky po svém příchodu do holandského exilu jméno zmíněného magicko-realistického autora Carlose Fuentesese.

1.2.4. *Magický realismus a exil*

Konečně, magický realismus byl také diskutován jako výjimečně vhodný k vyjádření tak složitých situací, jako je existence v exilu, či život v politickém útlaku. Díky své schopnosti překračovat různé hranice – mezi realitou a nadpřirozenem a mezi různými kulturami – dokáže reprezentovat realitu těch, kteří žijí v těchto extrémních situacích a nejen na geografických periferiích ale i na okraji společenského žebříčku.²⁹ Toto je i případ Blásimových povídek a jejich hrdinů, kteří se ocitají na samém okraji společnosti. Jeho hrdinové jsou buď poloviční blázni, mrtví, uprchlíci, nebo oběti války a ekonomických sankcí.

Wendy Faris dokonce vidí magický realismus jako strategii, která je v mnoha textech použita k rozvracení zavedených společenských pořádků a vyjadřuje touhu po osvobození od realismu a dosažení jiných světů. Jako takový je podle Faris magický realismus „nový způsob kritiky totalitních diskurzů všech druhů“.³⁰ Je třeba zdůraznit že tento potenciál má magicko-realistická literatura nejen díky zahrnutí prvků z rozličných kultur, ale právě díky narušení realistického módu nazírání na svět, který se stal dominantním v postosvícenské Evropě.

²⁸ Theo L. D'haen, „Magical Realism and Postmodernism“, s.194.

²⁹ Ibid., s. 195.

³⁰ Wendy Faris, „Sheherezade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction,“ In *Magical Realism* Zamora and Faris eds., s. 163.

1.2.5. Definice magického realismu, jak bude používána v této studii

Tím, že se magická literatura stala mezinárodním jevem, se také samozřejmě rozšířil záběr jejích témat a technik. Mezníkem anglofonní literární kritiky v tomto oboru byla antologie z roku 1995 *Magical Realism: Theory, History, Community* Loise Parkinsona Zamory a Wendy Faris. Tato antologie se poprvé věnovala magickému realismu jako mezinárodnímu žánru a shromáždila kritiky textů z různých koutů světa. Mezi autory, jejichž díla byla diskutována se ocitli i dva maročtí, i když frankofonní, spisovatelé Taher Ben Jalloun a Abdelkader Khatibi.³¹

I přes všechny debaty o magickém realismu, které zde byly jen zběžně načrtnuty, se literární kritici neshodli na jasné definici tohoto žánru. Toto je také kritika, kterou Christopher Warnes vznesl jak proti Zamorově antologii, tak proti nedávné antologii, kterou sestavili Stephen M. Hart and Wen-Chin Ouyang.³² Tato práce bude vycházet z kombinace dvou typologií magického realismu. Jako základ bude sloužit právě Warnesovo rozdělení magického realismu, které bude rozšířeno o jednu kategorii z typologie sestavené Williamem Spindlerem.

Warnes se ve své monografii hlavně snažil o propracovanější definici žánru magického realismu a o jeho kategorizaci. Podle něj se literatura magického realismu dělí na dvě odvětví, která podle Warnese vyjadřují odlišné postoje: víru a neúctu.³³ Díla prvního druhu se snaží získat zpět, co jejich země ztratily v důsledku kolonizace. V takových knihách tedy hrají roli místní tradice a mýty jako součást jistého světonázoru a jejich přijetí vyžaduje víru v ně. I v magicko-realistických textech druhého druhu, který se vyznačuje neúctou, se mohou objevovat nadpřirozené jevy, či legendy, ale ty slouží k jinému účelu než k zrovnoprávnění různých kulturních světonázorů. Tyto knihy totiž kritizují aroganci západního vidění světa, který se jeví jako jediný mající patent na pravdu. Západní podání reality je představováno jako nahodilé.³⁴ Pojem neúcty převzal Warnes od Borgese, který

³¹ John Erickson, „*Metakoi and Magical Realism in the Maghrebian Narratives of Tahan ben Jelloun and Abdelkader Khatibi.*“ In *Magical Realism*, Zamora and Faris eds, s. 427-450.

³² Hart, Stephen M., and Wen-Chin Ouyang eds., *Companion to Magical Realism* (Woodbridge: Tamesis, 2005)

³³ Warnes svoji typologii založil na studii o Alejo Carpentierovi, kterou publikoval Gonzalez Echevarría už v roce 1974. Echevarría rozlišil v magickém realismu dva druhy, ontologický a epistemologický, které se s Warnesovými do značné míry překrývají. Ontologickým magickým realismem, je myšlen autorův postoj, kterým vyjadřuje kulturní existenci ve světě. Epistemologický přístup se zaměřuje, jak jeho název napovídá, pouze na povahu poznání. Warnesův pojem, neuctivé literatury tento pojem tedy překračuje v tom, že se nezaměřuje jen na problémy spojené se věděním, ale i na hodnoty a ideologie, které jsou s ním spojeny. Warnes, *Magical Realism and the Postcolonial Novel*, 1-17.

³⁴ Warnes, *Magical Realism and the Postcolonial Novel*, s. 11-17.

prohlásil, že argentinský autor by měl zaujmout neuctivý postoj k literárním kánonům.³⁵ Tento druh literatury, který Warnes označil jako neuctivý, do velké míry odpovídá Blásimovým povídkám. Warnes zdůrazňuje, že tento typ magicko-realistické literatury se zaměřuje hlavně na diskurz, nikoli na kulturní existenci jako díla prvního typu. Jedno z hlavních témat Blásimových povídek je otázka znázornění reality. Dalším rozdílem, kterým Warnes odděluje tyto dva druhy magického realismu je hledisko semantického fungování nadpřirozena v textu. Podle Warnese v magicko-realistických textech založených na víře jsou nadpřirozené prvky použity metonymicky: „nadopřirozená událost, či přítomnost nadpřirozena představuje synekdochicky či metonymicky alternativní způsob chápání reality, který obvykle čerpá z ne-západních hodnotových systémů a světonázorů.“³⁶ Naproti tomu neuctivý druh magické literatury, ve kterém nadpřirozený prvek není nijak vysvětlený, „představuje myšlenku, nebo systém představ, například o tom jak jazyk vytváří realitu, nebo o nedostatecích binárního myšlení.“³⁷ Takové metaforické používání nadpřirozena v textu je dalším z hlavních charakteristik Blásimových textů.

Přestože je rozdělení na neuctivou literaturu a literaturu víry v mnohém užitečné, je třeba poukázat i na jeho diskutabilnost. Je problematické třídit literaturu podle toho, co autor svým dílem pravděpodobně *zamýšlel*, nebo jinými slovy podle jeho ideologického přesvědčení. To patří do domény interpretace, nikoli žánrové kategorizace. Za prvé, interpretace díla se může lišit v závislosti na kritikovi, a za druhé, ne každé dílo do takové kategorizace přesně zapadne, což potvrzují i Blásimovy povídky. Ty se liší od Warnesovy definice neuctivé literatury svým univerzálním záběrem. Povídky ze sbírky *Madžnún sáḥat al-ḥurrija* dokazují, že vztah autora k západu nemusí být hlavním tématem magicko-realistické, či postkoloniální literatury. Ovšem že se tyto otázky v textech objevují. Těžiště autorova zájmu ale leží v otázkách mnohem hlubších a územně neohrazených. I přesto, že se Blásim zaměřuje na Irák a Iráčany, zabývá se problémy, které překračují hranice Iráku, jako je například problém znázornění reality války, exilu, či lidského utrpení obecně.

Jak je vidět, literární věda potřebuje objektivnějšího roztřídění magicko-realistické literatury založeného na elementech v textu, které jsou nezpochybnitelné. Za takový prvek může být považována přítomnost či absence nadpřirozena. Bereme-li v úvahu tento prvek nadpřirozena, vyjde najevo, že šíře pojmu magický realismus záleží na každém literárním kritikovi. William Spindler, guatemalský kritik zabývající se hlavně magickým realismem a

³⁵ Warnes, *Magical Realism and the Postcolonial Novel*, s. 13.

³⁶ Ibid, s. 14.

³⁷ Ibid, s. 15.

latinskoamerickým románem, navrhl klasifikaci na základě toho, zda se v textu nachází nadpřirozené prvky nebo ne. Poukazuje na to, že existují dva způsoby chápání magického realismu. Jeden v zásadě odpovídá původnímu Rohově chápání magického realismu jako uměleckého směru – jako popisu reality z neobvyklé perspektivy bez zahrnutí prvků nadpřirozena. Druhý způsob chápání magického realismu, který je pravděpodobně rozšířenější v literární kritice, kombinuje prvky nadpřirozena s realitou, a tedy dva světonázory – magický a realistický – jako by mezi nimi nebyl žádný rozpor. Z této výchozí pozice rozdělil Spindler magický realismus na tři kategorie: metafyzický, antropologický a ontologický magický realismus. Metafyzický magický realismus podle Spindlera vyjadřuje první zmíněné chápání realismu jako znázornění reality z neobvyklého úhlu pohledu, tak že vzbuzuje magický účinek. Antropologický magický realismus je ten, který pravděpodobně vytane na mysli jako první v souvislosti s tradičním pojetím magického realismu. Odpovídá Carpentierově „zázračnému reálnu“ a představuje díla, která kombinují realistický pohled na svět s tím magickým, a tak vnášejí do literatury prvky mýtů a kulturního prostředí dané lokality. Konečně, ontologický realismus reprezentuje nadpřirozeno jako všední skutečnost, bez vysvětlení nadpřirozených či nereálných jevů, které se v textu vyskytují. Vypravěč je považuje za přirozenou součást života. Navíc se tyto jevy nevztahují k žádnému specifickému kulturnímu prostředí, které by vysvětlovalo jejich přítomnost v textu a přesvědčovalo tak čtenáře o jejich platnosti. V díle Ĥasana Blásima jsou přítomny hlavně první a třetí typ magického realismu, jak ho definoval William Spindler.

Je třeba poukázat na to, že všechny formalistické pokusy o definici magického realismu těžily z vlivné Todorovovy definice žánru „fantastična“. Tzvetan Todorov definoval fantastično jako pomíjivý žánr na pomezí „podivuhodna“ a „zázračna“. Podivuhodno vyjadřuje existenci podivuhodných událostí, které jsou ale nakonec v textu racionálně vysvětleny. Naopak zázračná literatura přijímá nadpřirozeno. Fantastično vyjadřuje tedy moment váhání mezi těmito dvěma řešeními, toho, co je, nebo se zdá nadpřirozené v literárním díle. Jak to vyjadřuje Todorov: „‘Téměř jsem začal věřit’: To je formule, jež shrnuje fantastického ducha. Absolutní víra, stejně jako úplná nedůvěřivost by nás zavedly mimo fantastično; život mu dává právě váhání.“³⁸ Protože tento moment váhání je pomíjivý, podle Todorova v literatuře takřka neexistuje čisté fantastično. Nadpřirozený jev je buď racionálně vysvětlen nebo není. Každé dílo se tedy nakonec přehoupne z oblasti fantastična buď do oblasti zázračna nebo podivuhodna. Na základě takové charakteristiky fantastična rozdělil Todorov literaturu na čtyři kategorie: čisté podivuhodno, fantastično-podivuhodno,

³⁸ Tzvetan Todorov, *Úvod do fantastické literatury*, (Praha: Nakladatelství Karolinum, 2010), s. 30.

fantastično-zázračno, čisté zázračno.³⁹ Díla žánru čistého podivuhodna „popisují události, jež lze dokonale vysvětlit rozumovými zákony, které však jsou tak či onak neuvěřitelné, neobvyklé, šokující, zvláštní, znepokojující, neobyčejné, a jež z toho důvodu vyvolávají u postavy a čtenáře reakci podobnou té, jako u fantastických textů.“⁴⁰ Fantastično-podivuhodno a fantastično-zázračno zachycují prvek váhání, který se týká vysvětlení nadpřirozených jevů v textu. V žánru čistého zázračna tento prvek váhání chybí; nadpřirozené jevy se zde vyskytují bez vysvětlení. Todorov jako příklad čistě zázračné literatury označil například pohádky nebo příběhy *Tisíce a jedné noci*.

Přestože Todorovova definice byla hojně využívána v debatách o magickém realismu, nebyl přijat jednoznačný postoj ke vztahu magického realismu a fantastična. Podle některých kritiků jsou tyto žánry velmi úzce spojené, podle jiných zase rozdílné. John D. Ericson například odděluje fantastickou literaturu od literatury magického realismu podle toho, zda v daném díle existuje eventuální vysvětlení nadpřirozených jevů nebo ne. Pokud v takovém díle koexistuje magický svět s reálným světem, jedná se o magický realismus, pokud existuje potenciální vysvětlení daného jevu, jedná se o fantastickou literaturu. Ericsonova definice viditelně čerpá z Todorova, ale oproti Spindlerově typologii je velmi limitovaná. Ericson udělal pomyslnou čáru mezi magicko-realistickou literaturou a fantastickou tam kde Todorov od sebe oddělil fantastično-zázračno a čisté zázračno. Ericsonova definice zabírá jen jednu ze čtyř Todorovových kategorií zatímco Spindlerova typologie magického realismu zahrnuje všechny Todorovovy kategorie od podivuhodna po zázračno. Pokud bychom chtěli vyjádřit Ericsonovo, ale i Warnesovo pojetí magického realismu graficky pak by vypadalo asi takto:

Magický realismus			
čisté podivuhodno	fantastično-podivuhodno	fantastično-zázračno	čisté zázračno

Zatímco Spindlerovo pojetí by zahrnovalo všechny čtyři kategorie:

Magický realismus			
čisté podivuhodno	fantastično-podivuhodno	fantastično-zázračno	čisté zázračno

³⁹ Todorov, *Úvod do fantastické literatury*, s. 25-53.

⁴⁰ Ibid, s. 43.

Dílo Ḥasana Blásima bude sloužit jako názorný příklad toho, že ochudit žánr magického realismu o rozměr podivuhodna, by bylo ke škodě věci. V Blásimově podání je totiž realita tohoto světa krutější ale zároveň zázračnější, než kam sahá lidská představivost. Blásim připisuje realitě stejný stupeň zázračna a magie jako nadpřirozeným jevům.

1.3. Magický realismus v arabské klasické literatuře

Magický realismus je přijímán v první řadě jako latinskoamerický žánr, který se až v druhé řadě rozšířil do zbytku světa. Jak bylo už ale načrtnuto při diskuzi historie tohoto termínu, je to právě ten latinskoamerický původ, který je druhořadý. Magický realismus bylo původně označení evropského (německého) proudu ve výtvarném umění. Na druhou stranu, ani jako literární žánr, nečerpal magický realismus pouze z latinskoamerických kořenů. V souvislosti s arabským kulturním dědictvím, je třeba upozornit na to, že spisovatel, který je pokládán za literárního otce latinskoamerického magického realismu, Jorge Luis Borges, byl fascinován arabskou kulturou obecně,⁴¹ a zvláště pak příběhy *Tisíce a jedné noci*. Borges dokonce označil sbírku příběhů *Tisíce a jedné noci* za “jednu z nejvýznačnějších knih všech literatur”⁴² a neváhal materiál z ní vypůjčený použít ve svém díle.⁴³

Tisíc a jedna noc je zajímavým případem ke srovnání s žánrem magického realismu. Todorov tuto sbírku příběhů zařadil do sféry čistého zázračna, protože nadpřirozené jevy v ní nevyvolávají žádné překvapení.⁴⁴ To ale neznamená, že překvapení a úžas by se v textu vůbec nenacházely. Naopak, pojem úžasu (*adžab*) je přímo zásadní pro sbírku *Tisíce a jedné noci*. Úžas je totiž spouštěč pro vyprávění příběhů a jako takový prostředek, který udržuje Šahrazád při životě. Na počátku celého cyklu Dínarzád pochválí své sestře Šahrazád její první příběh slovy: „Jak vynikající a jak podivuhodné bylo tvé vyprávění!“ (*mā aḥsana ḥadīthuki wa-*

⁴¹ Jedna z prvních, kdo se zaměřil na arabský vliv na Borgesovo dílo, byla Erika Spivakovsky. Studií na toto téma existuje více. Erika Spivakovsky, „In Search of Arabic Influences on Borges“ In *Hispania*, Vol. 51, No. 2 (May, 1968), s. 223-231.

⁴² Jorge Luis Borges, „Las Mil y Una Noches“ In *Siete noches*, Jorge Luis Borges, (San Antonio: Editorial Meló, 1980), s. 23.

⁴³ Jorge Luis Borges věnoval dvě významné eseje sbírce *Tisíc a jedna noc* a kromě toho ji zmínil v četných úvodech ke svým dílům. Borges se vyjádřil, že to byla první kniha, kterou jako dítě četl. Mezi povídky a bázně ve kterých použil témata z *Tisíce a jedné noci* patří například „El jardín de senderos que se bifurcan“, „El sur“, „El zahir“, „El immortal“ etc. Více o Borgesově vztahu k této sbírce příběhů: Sergio Waisman, „The Thousand and One Nights in Argentina: Translation, Narrative, and Politics in Borges, Puig, and Piglia“ In *Comparative Literature Studies*, Vol. 40, No. 4 (2003), s. 351-371.

⁴⁴ Todorov, *Úvod do fantastické literatury*, s. 49.

a 'džabu ⁴⁵). Šahrazád jí tedy slíbí, že pokud ji král nechá naživu, další noc jí bude vyprávět mnohem podivuhodnější příběh. Tento dialog se opakuje na konci každé další noci a stává se tak klíčovým prvkem, který posunuje příběhy dále. Podobnou roli hraje úžas v příbězích, které Šahrazád vypráví. Například v jednom z prvních cyklů krále uvede v úžas, když uvidí mluvící ryby čtyř různých barev. Tento úžas podnítl jeho zvědavost a král se vydá na cestu, aby rozluštil tajemství záhadných ryb, což vede k dalším podivuhodným událostem. Bez králova údivu by se žádný příběh neodehrál. V dalším cyklu jsou důvodem k úžasu tři dervišové, kteří mají všichni jen jedno oko a oholenou hlavu a bradu. Jen díky jejich nezvyklému vzhledu jsou vpuštěni do domu, kde se právě slaví, a mohou začít vyprávět své příběhy. Není tedy tak docela pravda, že by to váhání a touha po vysvětlení nadpřirozených věcí, které jsou tak klíčové pro Todorovu definici fanstastična, v příbězích *Tisíce a jedné noci* úplně chybělo. Právě touha postav po vysvětlení nezvyklých a podivuhodných jevů jako jsou mluvící ryby, či tři holohlaví a jednoocí derviši, je motorem, který žene vyprávění vpřed. Co víc, termín *adžab* má dokonce teologický nádech. Al-Rághib al-Iṣfahání definoval *'adžab* jako „stav mysli člověka, který nezná příčiny něčeho.“⁴⁶ V čem má tedy Todorov pravdu je, že postavy z *Tisíce a jedné noci* netouží po racionálním vysvětlení podle parametrů moderní západní civilizace, ale po zjištění příčin, které se ukrývají za podivuhodnými jevy. Úžas mohou stejně tak vyvolat jednoocí derviši jako mluvící barevné ryby. Na druhou stranu napřirozené bytosti, jako například džinové či magické schopnosti postav, úžas nevyvolávají. Ty způsobují spíše strach a obavy. Některé příběhy *Tisíce a jedné noci* se tedy vskutku odehrávají v zázračném světě. Nicméně, míra nadpřirozeným jevů a magie se liší od příběhu k příběhu a od cyklu k cyklu. Například v cyklu příběhu o zavražděném hrbáčovi se žádné nadpřirozené úkazy nevyskytují, ale i přesto je zde čemu se divit. Zkrátka sbírka *Tisíce a jedné noci* v sobě spojuje prvky podivuhodna, díky absenci nadpřirozena a přítomnosti záhadna v některých příbězích, fanstastična, díky svému důrazu na váhání a úžas, i zázračna, díky koexistenci nadpřirozených jevů s přirozenými v jiných příbězích. Celkově lze ale s Todorovem souhlasit, že jasný předěl mezi realitou a nadpřirozenem v moderním západním slova smyslu zde nenajdeme, protože je možno ji zařadit do žánru zázračna.

Koexistence jistých magických prvků s reálným světem lze vysvětlit tím, že *Tisíc a jedna noc* je odrazem myšlení obyvatel islámského světa ve středověku (ale i dlouho po něm). Víra v magii a existenci nadpřirozených bytostí, jako jsou například džinové, je zakořeněna v

⁴⁵ Muhsin Mahdi, *Kitāb Alf Laylah Wa-Laylah Min Usulihi Al-'arabīyah Al-'ulā* (Leiden: Brill, 1984), s. 73-74.

⁴⁶ Roy P. Mottahedeh, „Ajā'ib in The Thousand and One Nights“ In *The Thousand and One Nights in Arabic Literature and Society*. ed. Hovannisian, Richard G., and Georges Sabagh (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), s. 30.

samotném koránu. V súře 2:102 je popsáno, jak se ďáblové naučili magii andělů Hárúta a Márúta a později jí učili i lidi. Magie je popsána převážně v negativních barvách, ale je výslovně zmíněno, že do takové kategorie magie nepatřil největší mág koránu král Šalamoun. Král Šalamoun, je totiž koránem považován za otce bílé magie, který díky svému prstenu rozuměl řeči zvířat, ovládal větry, a byl pánem džinů. Protože se magie a džinové vyskytují v samotném koránu, bylo by nemyslitelné pochybovat o jejich existenci. Příhodným příkladem toho, že existence džinů byla brána vážně, je pojednání ze Sýrie 14. století, která se zabývala právní platností svazků mezi lidmi a džiny.⁴⁷ Magie byla zkrátka přirozenou i když podivuhodnou součástí reality publika *Tisíce a jedné noci*.

Další tradiční arabský žánr, či odvětví adabové literatury, který má hodně společného s příběhy *Tisíce a jedné noci*, a dal by se také označit za předchůdce moderního magického realismu je literatura zabývající se 'adžá'ib (podivuhodnostmi). Popisy různých zázračných úkazů byly předkládány čtenářům ve vši vážnosti jako fakta. To ale ještě neznamená, že by autoři takových děl naprosto postrádali kritickou mysl. Naopak i u nich se objevovalo Todorovovo váhání v otázce autentičnosti zázračných jevů a předmětů. Například Jáqút al-Rúmi (z. 1229) ve svém geografickém slovníku *Mu džam al-buldán* (Encyklopedie zemí) a Zakaríjā al-Qazwíní (z. 1283) ve svém kosmologii zázraků 'Adžá'ib al-machlúqát wa-gharā'ib al-mawdžúdát (Zázraky stvoření a podivuhodnosti jsoucna) zdůrazňují, že si nic z popsanych zvláštností a podivností nevymysleli. Al-Qazwíní vyzývá čtenáře k přijetí alespoň možnosti, že tyto zprávy jsou autentické.⁴⁸ Podobné argumentace se vždy vrací k myšlence, že Bůh je veliký a nic pro něj není nemožné. Zprávy o 'adžá'ib se vyskytovaly v arabské adabové literatuře napříč různými žánry, od seriózních historických knih po námořnické příběhy. Syrinx von Hees z tohoto důvodu zpochybňuje existenci 'adžá'ib literatury jako zvláštního žánru.⁴⁹ Robert Irwin zase poukazuje na fakt, že některé příběhy z *Tisíce a jedné noci* byly na jiném místě předloženy jako skutečné události. Výskyt těchto zázračných příběhů a předmětů napříč širokým spektrem arabské literatury ukazuje, že magie a zázračno byly považovány za přirozenou součást zázračného světa, jehož stvořitelem je všemocný Bůh.

Vzhledem k tomu, že chápání světa jako magického místa je jednou z hlavních definic magického realismu a vzhledem k lidové tradici příběhů *Tisíce a jedné noci* i zázračné

⁴⁷ Marina Warner. *Stranger Magic: Charmed States & the Arabian Nights*, (London: Chatto & Windus, 2011), s. 47.

⁴⁸ Travis Zadeh, „The Wiles of Creation: Philosophy, Fiction, and the 'Ajā'ib Tradition, “ In *Middle Eastern Literatures: incorporating Edebiyat*, 13:1(2010), s. 21-48.

⁴⁹ Syrinx von Hees, „The Astonishing: a critique and re-reading of 'Agā'ib literature“ In *Middle Eastern Literatures: incorporating Edebiyat*, 8:2, s. 101-120.

literatuře pro elity, se dá tvrdit, že magický realismus je přirozeným literárním žánrem, který může navazovat na bohatou kulturní tradici. Jinými slovy, magický realismus je jen moderní termín pro žánr, který dávno existoval v arabské literatuře.

1.4. Magický realismus v moderní arabské literatuře

Magický realismus v moderní arabské próze by se dal rozdělit do dvou základních skupin podle Spindlerovy definice: antropologický, který si bere inspiraci z určité kulturní, či historické tradice, a ontologický, jehož nadpřirozené prvky jsou univerzálnějšího charakteru.

1.4.1. *Antropologický magický realismus*

1.4.1.1. Vliv přírody a místa

Magický realismus v moderní arabské literatuře má mnoho podob. Ty se odvíjejí, jak od regionálních rozdílů různých arabských zemí, tak od osobních zkušeností a sociálních poměrů jednotlivých autorů. Například libyjský autor Ibráhím al-Kúní (nar. 1948) a saúdskoarabská autorka Radžá 'Álim získali hlavní impuls pro svoji magicko-realistickou tvorbu z beduínsko-nomádské kultury svých zemí a jejich styl magického realismu by se dal označit jako přírodní. Ibráhím al-Kúní je autor, jenž je z arabských autorů nejčastěji spojován s magickým realismem.⁵⁰

Šabrī Háfiz označil al-Kúního za autora, který přinesl magický realismus do arabské literatury.⁵¹ Al-Kúní se narodil v odlehlém území libyjské pouště blízko hranice s Alžírskem a Nigerem v tuaregské komunitě, což významně ovlivnilo jeho tvorbu. Kromě toho ale strávil i dlouhá léta v Moskvě a ve Varšavě, nejprve jako student a později jako žurnalista. Al-Kúního román *al-Chusūf* (1986-1988, *Zatmění měsíce*) čerpá z islámského mysticismu, z mýtů o ztracené Atlantidě i z pouštního tuaregského folkloru. *Al-Chusūf* vypráví příběh tuaregského

⁵⁰ Proti označení al-Kúního za magicko-realistického autora sice vznesl námitku Ronald Judy na konferenci o africkém románu, ale ta se dá lehce vyvrátit, pokud se odprostíme od všech ideologických definic magického realismu. Judy totiž považuje magický realismus za žánr, který se musí nutně zabývat vztahy mezi regionální kulturou a Západem a soužitím různých ras. Ronald Judy, „What About Magical Realism in the Recent Arabic Novel?“ předneseno 26. října 2006 na konferenci African Novel and the Politics of Form, University of Pittsburgh.

⁵¹ Sabry Hafez, „The Novel of the Desert, Poetics of Space and Dialectics of Freedom,“ in *La poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne*, ed. Boutros Hallaq, Robin Ostle and Stefan Wild (Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002), s. 55-83.

kmenového vůdce, který kvůli různým invazím cizinců postupně přijde o vše: své potomky, přátele, milovanou ženu a nakonec ztratí i své pouštní obydlí. Celý román je prostoupen magií a magickými praktikami Tuaregů, jež tvoří součást jejich každodenního života. Kromě toho poušť, která Tuaregy obklopuje, je románem vykreslena jako magická.⁵² Další al-Kúního román *Nazíf al-Ḥadžar* (1990, Krvácení kamene) se také odehrává na poušti. Hrdinou je tuaregský poustevník, Asúf o kterém jsou ostatní přesvědčeni, že je obdařen zvláštní tajnou silou, která pramení z jeho spojení se zázračným zvířetem podobným muflonovi, který obývá pohoří střední Sahary a je nazýván *waddan*. Asúf je posledním potomkem svého rodu, který žije v poušti v době italské nadvlády a který nakonec splyne s *waddanem*.⁵³ Přestože tento prvek – transformace člověka ve zvíře – připomíná Blásimovu povídku „Kamión do Berlína“, jinak je Blásimovo dílo vzdálené tomuto typu antropolopologického magického realismu, který odráží folkorní a kulturní tradice určité oblasti, kterou je v případě al-Kúního libyjská poušť.

Magický realismus saúdsko-arabské autorky Radžá‘ Ālim je také úzce spojený s místem, které obývá – Mekkou. Ve svém románu *Cháṭam* (2001, Cháṭam) magicko-realisticke prvky zpochybňují hranice mezi pohlavími. V průběhu celého románu není jasné, zda je hlavní postava Cháṭam žena či muž. Cháṭam je vychován/a jako dívka ale každý pátek, jakožto sváteční den, je s ní/m jednáno jako s chlapcem a díky tomu má přístup do náboženského světa mužů. Svaté prostředí Mekky v románu hraje důležitou roli a dodává mu atmosféru mystického zázračna.⁵⁴ V tomto románu používá Ālim magický realismus k odmítnutí ženských a mužských rolí.

Dalším autorem, o kterém bylo řečeno, že má nejbližší k latisko-americkému magickému realismu je syrský Kurd Salím Barakát (nar. 1951).⁵⁵ Jeho román *Fuqahá’ al-Zalám* (1985, Mudrci temnoty) se stejně jako romány Ibráhíma al-Kúního a Radžá‘ Ālim vyznačuje vysokou sensitivitou místa. Je zasazen do chudé kurdské vesnice v blízkosti turecké hranice. Celý román prostupují nadpřirozené jevy. Jedna z postav se například narodí a během několika hodin se změní v muže. V románu se objevují duchové, kteří jsou nakonec následováni všemi obyvateli vesnice, ve které nezbyde nic než malý olivovník. Barakátův

⁵² Stefan Sperl, „Empire and Magic in a Tuareg Novel: Ibrāhīm al-Kawnī’s *al-Khusūf* (The Lunar Eclipse)“ *Companion*, Hart and Ouyang eds., s. 237-247.

⁵³ Miriam Cooke, „Magical Realism in Libya,“ In *Journal of Arabic Literature* 41 (2010), s. 9-21. Ronald Judy, „What About Magical Realism in the Recent Arabic Novel?“

⁵⁴ Hager Ben Driss, „Women Narrating the Gulf: A Gulf of Their Own“ In *Journal of Arabic Literature*, Vol. 36, No. 2. (2005), s. 152-171.

⁵⁵ Stefan G. Meyer. *The Experimental Arabic Novel: Postcolonial Literary Modernism in the Levant* (Albany: State University of New York Press, 2001), s. 87.

román symbolizuje postupné zanikání kurdského etnika v Sýrii, které padlo za obět arabskému nacionalismu.⁵⁶

Vezmeme-li do úvahy zmíněné romány, vyjde najevo, že ač z tematického hlediska využívají podobného typu realismu, spojeného s důrazem na místo, ten slouží k odlišným cílům. Zatímco Ibráhím al-Kúní vykresluje magickou sílu pouště sužované cizími okupanty, Radžá‘ Álim se zabývá otázkou artificialnosti ženských a mužských rolí a Salím Barakát zaznamenává potlačování práv a pomalé vymírání kurdského etnika v Sýrii.

1.4.1.2. Vliv historie

Egyptský autor Júsuť Racha (nar. 1976) napsal povídku „Dvacátý sebevrah aneb al-Hákímův příběh“, kterou do češtiny výborně přeložila Anna Pletichová, a která je příkladem historického magického realismu. Nadpřirozené prvky v příběhu jsou totiž inspirovány tisíc let starým příběhem záhadné smrti nebo zmizením fátimovského chalífy al-Hákima, jež vedlo ke vzniku drúzské víry. Vypravěč ve snu spatří přízrak, který se mu představí jako devatenáctá inkarnace chalífy al-Hákima. Vysvětlí vypravěči, že al-Hákím nezmizel, ale vzal si život, což je jediná cesta k nesmrtelnosti. Každých padesát let si člověk, ve kterém je inkarnovaný al-Hákím, vezme život a tentokrát padla volba na vypravěče. Přízrak sdělí vypravěčovi i jiné detaily, které se shodují se záhadnými okolnostmi smrti jeho strýce. Příběh končí tak, že vypravěčovi jeho drúzska přítelkyně přinese chalífův meč jako dárek k jejich výročí.⁵⁷

1. 4.1.3. Vliv literární a folklorní tradice

Kromě určitého místa a přírodního prostředí může být magický realismus inspirován také literární a folklorní tradicí. Obrovský zdroj pro využití magického realismu v moderní arabské próze skýtá vyprávění *Tisíce a jedné noci*, o kterém byla řeč výše. To, že se tolik autorů hlásí k odkazu *Tisíce a jedné noci* je třeba také chápat v historické perspektivě. Tuto sbírku vyprávění objevil pro Evropu na konci 17. století Antoine Galland, který příběhy nejen

⁵⁶ Stefan G. Meyer. *The Experimental Arabic Novel*, s. 87-97.

⁵⁷ Júsuť Racha „Dvacátý sebevrah aneb al-Hákímův příběh“ přeložila Anna Pletichová In *Antologie moderních arabských povídek*, ed. František Ondráš (Praha: SET OUT, 2011), s. 119- 128.

přeložil, ale přidal k nim mnoho nových.⁵⁸ Arabský svět *Tisíci a jedné noci* nevěnoval velkou pozornost, protože příběhy byly chápány pouze jako jednoduchá zábava pro nízké vrstvy obyvatelstva. Pouze evropský obdiv ke sbírce přiměl arabskou kulturu, aby začala postupně ale pomalu oceňovat a publikovat toto lidové vyprávění. Proto, je třeba brát obrovskou spoustu autorů, kteří tvrdí, že vyrostli na příbězích *Tisíce a jedné noci* s rezervou. Často se za tím skrývá spíše hrdost na Evropany tolik obdivovanou arabskou představivost a hlášení se k dědictví arabské kultury. Existuje také rozdíl mezi použitím prvků *Tisíce a jedné noci* v textech. Někteří autoři zapojují do svých románů jen určité motivy těchto příběhů, zatímco jiní prokazují jejich hluboké pochopení a znalost.

Jedním z těch, kdo prokázali svoji opravdovou znalost *Tisíce a jedné noci* byl držitel Nobelovy ceny Nadžíb Maḥfúz (1911-2006) ve svém románu *Layálí alf layla* (1979, *Noci tisíce nocí*). V tomto románu vystupují kromě džinů a jiných stvoření i hlavní postavy *Tisíce a jedné noci*, ale jejich příběhy jsou pozměněny. Šahrazád nemiluje Šahrijára, který se proto vypraví hledat lásku jinde. Šahrazádina sestra si nevezme Šahrijárova bratra Šáhzamána, ale obyčejného muže. Tyto katastrofy způsobí, že komunita, kterou královská rodina spravovala, se začne rozpadat. Zde tedy magické prvky převzaté z vyprávění *Tisíce a jedné noci* přebírá úlohu politické alegorie.⁵⁹

Tisícem a jednou nocí bylo ovlivněno i další klasické arabské dílo 20. století *Al-waqá' i ' al-ghariba fi ichtifá' Sa' id Abí al-Naḥš al-Mutasá'il* (1974, Podivné příběhy okolo zmizení Sa'ída, smolaře a pesoptimisty), které napsal palestinský autor Imíl Ḥabíbí (1922-1996). Jeho nejslavnější dílo se zabývá složitostí života Palestince uvnitř Izraele. Sarkasticky popisuje represivní režim a s notnou dávkou ironie vykresluje i pasivitu a zbabělost jeho obětí. Jeho místy tragický a místy komický román je psaný ve stylu středověké *maqámy*, což je znát hlavně na názvech kapitol a na tom, že se autor občas uchyluje k rýmované próze *sadž'*. Jeden z názvů kapitol zní „Podivné bádání o mnoha kladech orientální představivosti“ a vypravěč v ní vychvaluje „orientální“ představivost, která Arabům umožňuje přežít ve státě Izrael, a díky které se například zachránil mladý Arab, který po srážce s jiným autem začal křičet „Je to Arab!“, načež se lidé vrhli na druhého řidiče a on mohl utéct. Tuto představivost srovnává vypravěč sarkasticky s arabskou představivostí, „tou samou představivostí, která

⁵⁸ Více o původu sbírky *Tisíce a jedné noci* viz například Muhsin Mahdi, „Antoine Galland and the Nights“ In Muhsin Mahdi, *The Thousand And One Nights*, (Leiden: E.J. Brill, 1995), s. 11-49.

⁵⁹ Wen-Chin Ouyang, „Metamorphoses of Scheherazade in Literature and Film“, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, University of London, Vol. 66, No. 3 (2003), s. 402-418.

stvořila příběh o zlaté rybě a magnetické hoře uprostřed bouřícího moře.⁶⁰ Zlatá ryba a magnetická hora jsou magické elementy z příběhů *Tisíce a jedné noci*. Zatímco zde fungují pouze jako zdroje arabské představivosti na jiném místě v příběhu se stávají součástí děje. Hlavní postavu *Sa'íd* totiž jednoho dne odvezou mimozemské bytosti na létajícím koberci. Čtenář neví dlouhou dobu, co si má o tomto záhadném zmizení myslet. Až nakonec se mu vypravěč vysměje, že pokud jen na chvíli věřil létajícímu koberci, tak patří do blázince, kde skončil i *Sa'íd*.⁶¹

1.4.2. Ontologický magický realismus

Ne všechny tematické okruhy magického realismu musí čerpat z nějakého kulturního, či historického rámce, který by v díle musel dominovat. Fantastické a reálné se setkávají bez opodstatnění, které by takový rámec poskytl. Podle Spidlerovy kategorizace je v takovém případě řeč o ontologickém realismu, který se v moderní arabské próze vyskytuje hlavně v souvislosti s vyobrazením reality války, exilu, či předsudků. Na tomto místě zmíníme román *Iljase Khúrího* (nar. 1948) *Riḥla Ghándí al-saghír* (1989, Cesta Malého Gándhího) a povídkovou sbírku syrské autorky Ghády al-Sammán (nar. 1942) *al-Qamar al-murabba'* (1994, Čtverhranný měsíc).

Je zajímavé vzít v úvahu právě *Khúrího* román, který byl označen za magicko-realistický, ačkoli to autor sám odmítl s tím, že magického realismu není třeba, protože v Libanonu život sám je nerealistický a fantastický.⁶² *Riḥla Ghándí al-saghír* se odehrává v době libanonské občanské války. Název románu se vztahuje k Malému Gándhímu, což je přezdívka čističe bot, který je zastřelen, když izraelská armáda v roce 1982 zaútočí na Bejrút. V díle vystupuje okolo třiceti postav z různých náboženských a společenských skupin libanonského obyvatelstva. V tomto labyrintu postav a příběhů se hranice mezi realitou, fikcí a snem slévá. Khúrího dílo vyjadřuje absurditu války a nesmyslnost sektářského násilí.

⁶⁰ Imíl Ḥabíbí, *Al-waqá'ī' al-gharība fī ichtifá' Sa'íd Abí al-Naḥš al-Mutasá'il*, citováno v Meyer, *The Experimental Arabic Novel*, s. 63.

⁶¹ Akram F. Khater, „The Mirror of Irony in Palestinian Literature“ In *Journal of Arabic Literature*, Vol. 24., No. 1, (March, 1993), s. 75-94. Meyer, *The Experimental Arabic Novel*, s. 61-69.

⁶² Pro příklad, která pojednává o románu *Riḥla Ghándí al-saghír* jako o magicko-realistickém dílu, viz Wen-Chin Ouyang, „From *Thousand and One Nights* to Magical Realism: Postnational Predicament in *The Journey of Little Gandhi* by Elias Khoury“ In Wen-Chin Ouyang, *Companion*, s.267-284. Khúrího postoj je zmíněn například „Book Review: *The Journey of Little Gandhi* By Elias Khoury“ In *A Progressive on the Prairie*. <http://prairieprogressive.com/2009/11/24/book-review-the-journey-of-little-gandhi-by-elias-khoury/>

Co se týče povídkové sbírky Ghády al-Sammán *al-Qamar al-murabba*,⁶³ je také možno ji zařadit do tematického okruhu ontologického magického realismu. Ačkoli se v jejích povídkách se objevují odkazy na africké či arabské tradice, žádná kulturní tradice není dominantní. Jinými slovy v jejím díle se nejedná o antropologický magický-realismus spojený s určitým místem. Nadpřirozeno je v povídkách zastoupeno převážně duchy a magií. Například v povídce *al-Timšāḥ al-maḍīnī* (Železný krokodýl) jsou imigranti čekající ve frontě na policejní stanici v naději, že dostanou povolení k pobytu, vykreslení jako duchové. Jeden z těchto duchů se zdá ale být ochráncem ostatním. Jeho magické schopnosti se projeví, když na něj zaútočí jedna z policistek. Po chvíli na ni čeká odplata: jakoby magickou silou se rozjede její vlastní auto a odhodí ji na železné zuby bagru, které vypadají jako zuby železného krokodýla.⁶³

Je pozoruhodné, že magicko-realistická díla zobrazující utrpení války a exilu často spadají do kategorie ontologického magického realismu. To samé by se totiž dalo říci o magickém realismu románů iráckých exilových autorů Maḥmúda al-Bajátího a Džanána Džásima al-Ḥilláwího. O těch se ale podrobněji zmíní až následující kapitola. Povídky al-Sammán mají také mnoho společných rysů s Blásimovou sbírkou. Stejně jako u Blásima, hrdinové *al-Qamar al-murabba* představují ty, kteří jen těžko mohou mluvit sami za sebe: uprchlíky, trpějící dítě, marginalizovanou ženu, duchy mrtvých lidí atd. Stejně jako Blásim, i al-Sammán do svých textů zapojuje řadu metafikčních technik a často se zamýšlí nad uměním výpravět příběhy. Její univerzální magický realismus slouží stejně jako u Blásima k vyjádření témat jako je válkou zničený domov, kritika tradic a předsudků a živoření bezprizorních imigrantů.

Autoři, kteří jsou zde uvedeni reprezentují určité trendy a témata magického realismu. V žádném případě si práce nepředstavuje úplný výčet současných arabských magicko-realistických autorů. V souvislosti s magickým realismem byli kupříkladu zmíněni také: Egyptané 'Áṭif Sulejmán, 'Ádil Asmat, 'Ammár 'Alí Ḥasan, Raḍwá 'Ášūr, Syṣan Zakaríjā Támer, Saúdský Arab 'Abda al-Chál, atd.

Na závěr této kapitoly, je nezbytné vysvětlit, proč není mezi typy magického realismu v současné arabské próze zařazen i Spindlerův metafyzický magický realismus, který se odehrává v říši čistého podivuhodna. Pro kritiky je snazší označit za magicko-realistické dílo takové, ve kterém se evidentně nacházejí prvky nadpřirozena, a proto je těžké hledat díla

⁶³ Fadia Suyoufie, „Magical Realism in Ghāda al-Sammān's *The Square Moon*“ In *Journal of Arabic Literature* 40 (2009), s. 182-207.

magického-realismu metafyzického typu. Tato práce se však na Blásimově příkladu bude snažit prokázat, že i čisté podivuhodno patří do říše magického realismu, protože – jak už poznamenal Iljás Khúrí – život může být stejně tak nerealistický a fantastický jako nadpřirozeno.

2. EXIL V MODERNÍ IRÁCKÉ PRÓZE: Domov a exil od poetické tradice *šu lúkú* po postkoloniální a postmoderní společnost.⁶⁴

Poslední desetiletí 20. století i počátek nového tisíciletí znamenal pro Irák jednu katastrofu za druhou. Válka s Íránem (1980-1988), tzv. *ḥarb al-istinzáf*, válka do úplného vyčerpání přivedla zemi na pokraj ekonomického zhroutení, což přimělo iráckého prezidenta Šaddáma Ĥusajna k napadení bohatého Kuvajtu, jednoho z mnoha věřitelů Iráku. Tato vojenská operace vyprovokovala Válku v zálivu (1990-1991), do které se zapojily i Spojené státy a která vyvrcholila katastrofickou porážkou Iráku. Rok 1991 byl pro zemi katastrofický. Nejen že šíitsko-kurdské povstání, které vypuklo jako reakce na Válku v zálivu a doufalo, že získá slíbenou podporu koaličních vojsk, bylo utopeno v krvi, v tomto roce byly také na Irák uvaleny ekonomické sankce. Zemi, která bývala jednou z nejbohatších a nejkulturnějších v oblasti, zachvátila chudoba. Konečně americká invaze do Iráku v roce 2003 rozpoutala peklo sektářského násilí a teroristických útoků, které s menší či větší intenzitou přetrvávají až dodnes. Také není možné zapomínat na to, že od konce 70. let 20. století až do roku 2003 žili Iráčané pod nadvládou krutého a autoritářského režimu Šaddáma Ĥusajna, a tak není divu, že takové podmínky přinutily velký počet obyvatel Iráku k emigraci. V kontextu arabského světa může být míra irácké emigrace srovnávána jen s palestinskou diasporou.

Tak jako moderní historie Palestiny a Iráku sdílí dlouhou zkušenost s exilem, tak i mnoho autorů z těchto dvou zemí, kteří se ocitli mimo svou vlast, vytvořilo velké množství literárních děl zabývajících se otázkou exilu. Jedno z běžných témat této exilové literatury je nostalgie po ztraceném domovu. Pro mnoho Palestinců je jejich domov nedosažitelný, protože se stal okupovaným územím. Co se Iráčanů týče, jejich země je devastována před jejich zraky, a z domova se stává nebezpečné a zdevastované místo. Postupný úpadek a zánik Iráku, který lze sledovat na televizních obrazovkách, ještě více se prohlubuje u spisovatelů žijících mimo Irák trauma z exilu.

Irácká exilová próza se tedy dá rozdělit na takovou, která se zabývá problematikou Iráčanů v exilu, a na takovou, která se zaměřuje na Irák a katastrofy, které ho za poslední desetiletí postihly. Tento geografický parametr bude rozhodující pro výstavbu této kapitoly. Poté co budou zmíněni hlavní iráčtí autoři 20. století, kteří se zabývali exilem, budou

⁶⁴ Některé informace a fakta, které se nacházejí v této kapitole byla převzata z práce Pamela Klasová, „Finding home in exile: Notions of place and the role of writing Hassan Blasim's documenting migrants and Samuel Shimon's exile as a Hollywood movie“ (Leiden University, ResMA Thesis, 2011).

nastíněny hlavní trendy současné irácké exilové prózy. Ty budou tematicky rozdělené do dvou hlavních skupin: motivů souvisejících s exilem a motivů spojených s Irákem. Části věnující se současným iráckým autorům v exilu však bude předcházet oddíl, který bude sledovat existenci pojmu exil v arabské literatuře a který nastíní diskuze okolo tohoto pojmu v mezinárodním měřítku.

2.1. Exil v arabské literární tradici

Irácká zkušenost s exilem není sama o sobě nijak ojedinělá nejen v moderní době ale i v minulosti. Dokonce i klasická arabská literatura zahrnuje veliké množství literárních děl, která se zabývají otázkami stesku po domově a pocitem odcizení daleko od domova. Už v předislámské době existoval zvláštní žánr poezie, kterou skládali su'úkové – toulaví básníci, jako například Ta'abatta Šarran, al-Šanfara a 'Urwa Ibn al-Ward, kteří byli vyhoštěni nebo sami odešli od svého kmene. Do jiné kategorie ale patří krásná báseň Ḥundudže ibn Ḥundudže, zaznamenaná v Abú Tammámově sbírce al-Ḥamása. Ḥundudž žil v době výbojů arabských kmenů uskutečněných v zájmu islámu a svou báseň napsal v daleké Persii:

Šíře a délka Šúlské⁶⁵ noci jsou nekonečné, jakoby jedna noc byla spojena s nocí další.

Kéž by ráno nikdy neopustilo moji ruku, já ho lapím, i kdyby ukázalo jen své čelo a bílé kotníky
tomu, kdo

zůstává bdělý a vrtí se jako had rozpůlený šlehnutím bičem vedví.

Kdy uvidím, že se objevily první známky rána a že se trhá noční hábit?

Tato noc ztratila svou cestu a nehne se odsud, jako by byla připevněná k zemskému povrchu.

Bůh je všemocný! Jen on by mohl zkrátit vzdálenost, která dělí ty, jejichž domovem je Ḥazn od
těch, kteří obývají Šúl.

Jen Bůh by mohl svinout zemské pláně a jarní tábořiště Ḥaznu by bylo nadohled Šúlu.⁶⁶

⁶⁵ Šúl je město, které, jak vysvětluje al-Jáqút, se nacházelo v oblasti okolo Kaspického moře.

⁶⁶ Abú Tammám a al-Marzúqí, *Šarḥ díwán al-Ḥamása*, (Bejrút: Dár al-Džíl, 1991), s. 1828.

كانما ليله باليل موصول	في ليل صول تناهي العرض والطول
وان بدت غرة منه وتحجيل	لا فارق الصبح كفي ان طفرت به
كانه حية بالسوط مقتول	لساهر طال في صول تملله
والليل قد مزقت عنه السراويل	متى ارى الصبح قد لاحت مخايله
كانه فوق متن الارض مشكول	ليل تحير ما ينحط في جهة
كانما هن في الجو القناديل	نجومه ركد ليست بزائله

Ḥundudž byl pravděpodobně součástí arabských dobytých vojsk, která dobyla Írán. Ve městě u břehů Kaspického moře vzpomíná na rodný Nažd a teskní po domově. Ḥundudžova báseň vyjadřuje pocity mnoha Arabů v době islámské expanze, kteří se během několika let ocitli stovky kilometrů od domova, v jiných klimatických podmínkách a odlišném kulturním prostředí.

Přestože k hodnotám středověké arabské společnosti patřilo lpění na domově, arabský svět se vyznačoval poměrně vysokou mírou mobility. Lidé, kteří cestovali z jednoho konce islámského světa na druhý, byli různého typu: poutníci, kupci, žebráci, zloději, básníci, či jednoduše lidé hledající své štěstí v cizích zemích. V souvislosti s těmito různými typy cestovatelů se v arabštině vyvinulo pestré názvosloví popisující lidi, kteří opustili svůj domov. Nejběžnějším pojmenováním bylo *gharīb*, cizinec.⁶⁷ Opustit svůj domov a stát se *gharībem*, bylo nejčastěji spojováno s pocity ponížení, bídy a frustrace.⁶⁸ Na druhou stranu existovala ale i literatura, která oslavovala odvahu těch, kteří se rozhodli vydat se na cestu do neznáma.⁶⁹

Téma stesku po domově se stalo natolik běžným, že se vyvinul samostatný žánr literatury, který se nejčastěji nazýval *al-ḥanīn ilā al-awṭān*, stesk po vlasti.⁷⁰ Pod tímto názvem byly texty a úvahy na toto téma zařazovány do různých antologií, například sbírek *maḥāsīn wa-l'masāwī*, kladů a vad. Do dnešního dne se dochovala dvě samostatná pojednání na toto téma, jejichž autory jsou Ibn al-Marzubán a al-Kisrawí.⁷¹ Klasická arabská literatura se tedy už od svého počátku zabývala problematikou lidské existence daleko od domova a problémy s tím spojenými.

⁶⁷ Mezi další pojmenování cestovatelů a cizinců patří *ibn al-arḍ* (syn země), *ibn al-qastal* (syn prachu), *ibn al-sabīl* (syn cesty), *ābir al-sabīl* (cestovatel). Všechny tyto názvy nesou rozlišnou konotaci. Například *gharīb* se mohl zabydlet na cizím území, zatímco od *ābir al-sabīl* se očekávalo, že ho opustí. Viz Rosenthal, „The Stranger in Medieval Islam“, „*Arabica* 44:1.1997, s. 35-75.

⁶⁸ Rosenthal, „The Stranger in Medieval Islam“, s. 35-75.

⁶⁹ Wadad al-Qadi, „Expressions of Alienation in Early Arabic literature“, s. 3-31.

⁷⁰ Kromě *al-ḥanīn ilā al-awṭān* byla tato literatura také nazývána pojmy jako například „*ḥub al-waṭan*, *al-tagharrib*, *al-safar wa l-ighṭirāb*“ Viz Kathrin Müller, „Al-ḥanīn ilā l-awṭān in Early adab Literature“ In *Myths, Historical Archetypes and Symbolic Figures*, Angelika Neuwirth ed. (Stuttgart: Steiner 1999) s. 33–58.

⁷¹ Pojednání Músy ibn 'Ísá al-Kisrawího bylo dlouhá léta řazeno mezi díla al-Jāḥiẓe. Mūsā b. 'Ísá al-Kisrawí, *al-Ḥanīn ilā l-awṭān*, In al-Jāḥiẓ, *Rasā'il*, ed. 'Abd al-Salām Muḥammad Ḥārūn (Cairo: 1964–1979, II), s. 379–412 Ibn al-Marzubán al-Karchí, *al-Muntahá fī l-kamāl des Muḥammad Ibn Sahl Ibn al-Marzubān al-Karhī*, Salem M.H.al-Hadrusi ed. (Berlin: Schwarz, 1988). kapitola „al-Ḥanīn ilā l-awṭān.“

2.2. Exil a migrace⁷² v moderním světě

Migrace a její následky se staly prominentním tématem globalizujícího se světa druhé poloviny 20. století. Filozofové věnovali nespočet knih a pojednání situaci migrantů a hledali souvislosti mezi masovou migrací a postmodernitou. Vyvinula se nová tradice myšlení, která hlavně z postkoloniálních pozic oslavuje potenciál migrace, a národní vykořeněnost. Nejvýznamějším představitelem tohoto myšlenkového proudu je Homi Bhabha. Podle Bhabhy s sebou masová migrace přinesla „nový mezinárodní prostor nesouvislých historických realit“, který vyžaduje od umělce nové „umění přítomnosti“.⁷³ I další autoři a kritici, jako například Salman Rushdie, Edward Said, Terry Eagleton a Julia Kristeva, považují pozici migranta za výjimečnou v tom, že člověku nabízí nové úhly pohledu na skutečnost. Například Rushdie považuje exil za zkušenost společnou celému lidstvu. Vidí totiž lidskou minulost jako zemi, ze které všichni emigrují.⁷⁴ Tato zkušenost je u opravdového emigranta pouze zesílená. Kristeva zase chápe migraci jako jedinou cestu ke kosmopolitismu.⁷⁵ Přestože jsou si tyto myslitelé vědomi útrap miliónů bezejmenných uprchlíků, dávají důraz na nesmírné možnosti migrace a její osvobozující účinky na různé kultury. Tento literárně-filozofický myšlenkový trend se staví nepřátelsky ke konceptu národa a existenci nacionalismu jako svazujícího a omezujícího náhledu na uspořádání světa. Z tohoto důvodu literární kritika ovlivěná takeover myšlením oslavuje vykořeněnost migranta a negativně posuzuje případný politický aktivismus, který by zpochybnil jeho hybridní mezikulturní status. Je zřejmé, že tento způsob myšlení je na hony vzdálen situaci konkrétních

⁷² Přestože slova exil a e/migrace v zásadě znamenají v podstatě totéž – opuštění vlasti a pobývání mimo její hranice – oba pojmy mají různé konotace. Stejně tak slova e/migrant a uprchlík neznamenají úplně to samé. Migrant nebo imigrant označuje člověka, jež se do cizí země přistěhoval, za účelem zlepšení svých životních podmínek. Pojem uprchlík se vztahuje k lidem, kteří ze své země museli utéci, protože tam byli ohrožováni na životě. Slovo exil je stejně jako pojem uprchlík spojen s politickými důvody, ale exil má jistý nádech spirituality, zatímco při slovu uprchlík se člověku vybaví masy bezejmenných lidí prchajících přes hranice. Pojmy exil a uprchlík v obsahují také ideu, že návrat do vlasti je nemožný. Je nutno podotknout, že tyto kategorie jsou přesně definovány například vyhláškami OSN. Ačkoli je v mnoha případech těžké posoudit něčí důvody pro opuštění země, děje se tomu dnes a denně; aplikováním těchto kategorií rozhodují úředníci o osudech lidí a často i o jejich životě či smrti. Autorka práce považuje tyto kategorie za problematické, a proto bude používat všechny pojmy jako zaměnitelné.

Viz Edward Said. „Reflections on Exile,” *Reflections on exile and other literary and cultural essays*. (London: Granta Books, 2001), 144 nebo „1951 Convention and Protocol Relating to the Status of Refugees,” *UNHCR*, <http://www.unhcr.org/protect/PROTECTION/3b66c2aa10.pdf>.

⁷³ Homi Bhabha. „How newness enters the world“ in *The Location of Culture* (London and New York: Routledge, 2010), s. 316.

⁷⁴ Salman Rushdie, „Imaginary Homelands“ in *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. Salman Rushdie (Granta: 1991), s. 9-22.

⁷⁵ Julia Kristeva, *Strangers to Ourselves* (London: Harvester Wheatsheaf, 1991).

uprchlíků a příliš se nedotýká reality. Sam Durrant a Catherine Lord ho dokonce nazvali romantickým postkolonialismem.⁷⁶

Proti tomuto abstraktnímu a do určité míry idealizujícímu pohledu na migraci se zvedla vlna kritiky. Bylo poukazováno na zničující vliv, který migrace má na lidskou identitu a pocit sounáležitosti. Tyto hlasy kritizovaly „romantický postkolonialismus“ jako vysoce intelektuální debatu, která nemá co dočinění s denní zkušeností uprchlíků a emigrantů. Například Elleke Boehmer poukázala na to, že i oslavovaní postkoloniální migrantští autoři získali povětšinou západní vzdělání a patří do vysokých společenských vrstev. Proto by se dal jejich úspěch v metropolích západního světa považovat jen za další přivlastnění si zdrojů Třetího světa Západem. Taková literatura je podle Boehmer do jisté míry omezená, protože nemůže vykazovat žádnou loajalitu k určité zemi, či regionu. „Byla napsána elitami a definována a kanonizována elitami“.⁷⁷

Do této debaty přispěl také Wail Hassan, který kritizuje postkoloniální teorii na podobných základech jako Boehmer, ale v souvislosti s arabskou literaturou. Podle jeho názoru se postkoloniální teorie potýká se třemi zásadními problémy: Za prvé, přestože cílem postkolonialismu bylo zpochybnit západní literární kánon, ve skutečnosti postkoloniální kritici pokračovali v těch samých předsudcích, tím že se zaměřili na literaturu psanou pouze jazyky bývalých koloniálních mocností – v angličtině a francouzštině. Tímto byla samozřejmě vyřazena právě převážná většina arabské literární produkce.⁷⁸ Za druhé, postkoloniální teorie jen nahradila jedno metanarativní schéma či „velkovyprávění“⁷⁹ za jiné, když Homi Bhabha přišel se svým oslavováním hybridity. Tato tendence vedla k utopickému teorizování o obyvatelích postkoloniálního světa a jejich možnostech podrýt zavedené autority a opomínala materiální nerovnosti a útlak. Podle této teorie by ideální postkoloniální subjekt byl nucen vzdát se národní a regionální lojality a vyjít vstříc ideologii universalismu a hybridity. Zkrátka, západní postmoderní literární kritika často považuje politickou angažovanost a vysokou estetickou úroveň za neslučitelné. Za třetí, postkoloniální teorie prokazuje jisté eurocentrické tendence ve svém přesvědčení, že nezápadní literatury by se měly automaticky

⁷⁶ Sam Durrant and Catherine Lord, *Essays in Migratory Aesthetics* (Amsterdam: Rodopi, 2007), s. 14.

⁷⁷ Elleke Boehmer, *Colonial and postcolonial literature: migrant metaphors*, s. 239-240.

⁷⁸ V tomto ohledu je třeba poznamenat, že většina akademiků, kteří se zabývají arabskou literaturou z pohledu postkoloniálních teorií je buď arabského původu, nebo působí v oblasti blízkovýchodních studií. Mezi takové vědce patří například Muhsin al-Musawi (Columbia University, Middle Eastern, South Asian, and African Studies), Terri DeYoung (University of Washington, Near Eastern Languages and Civilizations), Barbara Harlow (University of Texas, Center of the Middle Eastern Studies), Feriál Ghazoul (AUC), atd.

⁷⁹ Pojem metanarace či velkovyprávění zavedl francouzský filosof Lyotard a vyjadřuje všezahrnující příběh, který dokáže vysvětlit a legitimovat určitou kulturu.

zabývat svým vztahem k Západu a hybriditě. Povídky Ḥasana Blásima slouží jako příklad díla, které dosvědčuje pravdivost slov Waila Ḥasana. Jsou psány arabsky, i když jejich první vydání proběhlo v angličtině.⁸⁰ Blásimovy příběhy nijak neidealizují pozici člověka žijícího na pomezí dvou kultur. Jeho postavy jsou obyčejní lidé, pouhé oběti vzdálené obrazu privilegovaného intelektuálního postkoloniálního migranta. Jsou vypodobněny jako naprosto bezmocné cokoli ovlivnit. Konečně Blásimova sbírka se z velké části věnuje katastrofám, které postihly moderní Irák, a jejich dopadu na iráckou společnost. Všechny Blásimovy postavy jsou Iráčané a všechny jeho povídky reagují na určité historické události nedávné irácké historie. Dílo Ḥasana Blásima tedy slouží jako příklad literatury, která je svým záběrem velmi nacionalistická a loajální ke své zemi, jinými slovy angažovaná.

2.3. Exil, angažovanost a postmoderní techniky v současné arabské próze

Co se týče Blásimovy angažovanosti, ta není nijak vyjímečná v rámci moderní arabské literatury. Častokrát už byl řečeno, že arabská literatura je více politická než ta západní, což není překvapivá informace, vezmeme-li v potaz žalostnou životní úroveň v područí autoritativních režimů, či válkou postižených zemí arabského světa. Fredric Jameson, jeden z nejvýznamnějších marxistických literárních kritiků 20. století, se vyjádřil o literatuře Třetího světa, jako o literatuře cizí západnímu čtenáři právě kvůli míře své politické angažovanosti ve formě lpění na národních alegoriích.⁸¹ Jako takovou staví literaturu Třetího světa do opozice západní, a zvláště americké postmoderní tvorby.

Na druhou stranu Andreas Pflitsch a Fabio Caiani prokázali, že postmodernistické techniky jsou jedním ze znaků současné arabské prózy.⁸² Ve své úvodní esejí ke sbírce esejí *Arabic Literature, Postmodern Perspectives*, se Pflitsch zabývá právě kombinací politična a postmoderny v současné arabské literatuře. Zdůrazňuje, že tyto dva koncepty si neodporují. Naopak, jistá politická angažovanost podle Pflitsche vyplývá ze samé podstaty postmodernismu: „postmoderní skepticismus vyjádřený v těchto dílech popírá jakákoli absolutní a zjednodušující vysvětlení a uprostřed hluku blízkovýchodních politických

⁸⁰ V e-mailové konverzaci se Blásim zmínil, že se potýká s problémy s publikováním své sbírky arabským nakladatelem.

⁸¹ Fredric Jameson, „Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism“ In *Social Text*, No. 15 (Autumn, 1986), s. 65-88.

⁸² Fabio Caiani, *Contemporary Arab Fiction: innovation from Rama to Yalu* (London: Routledge, 2008), s. 1- 15; Andreas Pflitsch, „On Arab Postmodernism“ in *Arabic Literature*, Neuwirth, ed., s. 25-40.

ideologií na jedné straně a náboženské sebejistotě na straně druhé je velmi politický.“⁸³ Postmoderní skepticismus ohledně jasného ohraničení reality stejně jako otrásání všemi jistotami je jedním z hlavních rysů Blásimových povídek. Ty se zároveň zabývají výhradně neduhy irácké společnosti. Kromě toho je nutno poznamenat, že téma exilu, je *a priori* politizované. Exil se vztahuje k vyhnání jedince z vlasti a znemožnění mu návrat. Exil a politika tak patří jeden k druhému. Už dávní *šu lúkové* vyhnání od svého kmene a společnosti anebo si život v osamocení zvolili pro své rozlišné názory na svět. Politično tedy provází exil od pradávna.

Stejně se i povídky Ḥasana Blásima vyjadřují vysokou mírou političnosti. Ale jakkoli ke Blásim ke své zemi kritický, zůstává jí loajální. Blásimova tvorba tak slouží jako příklad díla, ve kterém se snoubí jistá angažovanost a nacionalismus s postmoderními technikami a tématy, a vyvrací tak Jamesonovo pojetí literatury Třetího světa jako nemoderní.

Podobně by se dalo argumentovat i v otázce důležitosti domova, v tomto případě Iráku, v kontextu globalizovaného světa. Pflitsch zdůrazňuje slučitelnost jistého zakořenění v místě domova a života v globalizovaném světě: „Důraz na domov, na jisté místo, sice tvoří anachronickou protiváhu globalizace, ale také představují nápravné opatření, bez kterého by globalizace byla jednoduše neproveditelná a neúnosná.“⁸⁴ Například pro irácké emigranty a uprchlíky, kteří žijí na hranici mezi dvěma světy, může být představa domova ještě důležitější než pro ty, kteří zůstali v Iráku. Tento důraz na místo, na domov, tedy nikterak neodporuje případnému kosmopolitnímu způsobu života. Otázka domova je v díle exilového autora Ḥasana Blásima obzvláště důležitá, a to i v povídkách věnovaných problému iráckých uprchlíků. Ti se neúspěšně snaží vyrovnat se svými vzpomínkami a začít nový život. Jeho povídky tak vypovídají svědectví o neúspěšném boji proti poutům, které emigranty vážou k rodné zemi. Blásimovo dílo tak kontrastuje s kosmopolitními migrantskými autory právě svým důrazem na své místo a odmítáním jakékoli hybridity. Dokazuje, že ztracený a často nenáviděný domov se stává v exilu hlavní složkou emigrantovy identity. Zároveň jeho dílo ale zasahuje i do univerzálnějších sfér, než je popisování útrap irácké společnosti. Zabývá se možnostmi literatury odpovídajícím způsobem prezentovat lidské utrpení a hranicemi reality, což je právě ten bod, kde se jeho povídky uchylují k magicko-realistickým technikám. Zkrátka, povídková sbírka *Madžnún sáḥat al-ḥurrija* je příkladem, že loajalita k vlasti a jejím

⁸³ Andreas Pflitsch, „On Arab Postmodernism“ In *Arabic Literature*. Neuwirth, ed., s. 29.

⁸⁴ Andreas Pflitsch „Polygamy of Place: An Introduction,” in Angelika Neuwirth, ed., s. 233.

občanům nikterak neomezují autorovy možnosti vyjádření traumatů globalizovaného světa či zasahování do hlubších epistemologických otázek.

2.4. Téma exilu v irácké moderní próze: od *nahḍy*⁸⁵ do 90. let 20. století

Irácká próza se ocitá ve stínu zájmu o literatury ostatních arabských zemí. Když se profesor Šákir Muṣṭafá v roce 2008 rozhodl vydat vůbec první antologii irácké prózy v angličtině, potýkal se s mnoha problémy najít vydavatele.⁸⁶ Je překvapující, že po pěti letech od americké invaze do Iráku, v průběhu kterých byla tato země téměř nepřetržitě v hledáčku světových médií, američtí nakladatelé nepředpokládali, že by někoho mohlo zajímat, jak samotní Iráčané reprezentují realitu své země.

V rámci irácké literatury obecně byla vždy pozornost akademiků upřena na iráckou moderní poezii, zatímco próza zůstávala v pozadí, pravděpodobně kvůli svému lpění na sociálně-kritickém realismu. Zvláště modernistické básnířky a modernističtí básníci jako Názik al- Malá'ika (1923-2007), či Badr Šákir al-Šajjáb (1926-1964), se těšili zájmu západních specialistů.⁸⁷ Na druhou stranu neoklasicistickému básníkovi Muḥammadu Mahdímu al-Džawáhirímu, který je oslavován v arabském světě jako jeden z největších moderních básníků, byla v západních kritických pracích věnována jen velmi malá pozornost. Nezáměr o takovou ikonu arabské poezie je příkladem toho, jak západní literární vkus se svým důrazem na inovativnost a modernitu nebere v potaz arabskou literární kritiku.

Exil je prominentním tématem moderní irácké literatury. Mnoho výrazných postav irácké literární scény v průběhu 20. století muselo opustit svoji vlast, následkem čehož se toto téma v jejich dílech často objevuje. Samozřejmě, povaha jejich emigrace se liší od případu k případu a v souvislosti s tím, se liší i popis exilu v jejich dílech.

Na začátku 20. století, v průběhu stále probíhajícího kulturního hnutí *nahḍa*, se mnoho arabských intelektuálů vydalo na studia do Evropy. Zvláště Paříž byla považována za hlavní

⁸⁵ Umístění Iráku na okraji Osmanské říše ovlivnilo jeho kulturní scénu. *Nahḍa* se v Iráku rozvíjela podstatně pomaleji než v zemích, které stály v jejím čele, jako je Libanon nebo Egypt, kde už tato etapa začala už v 19. století.

⁸⁶ O okolnostech vydání této antologie mluví Šákir Muṣṭafá v rozhovoru, který poskytl PRI the World:World Books. V tomto rozhovoru vzpomíná, že jeho antologie *Contemporary Iraqi Fiction* byla odmítnuta mnoha vydavateli, i přestože později byl komerčně velmi úspěšná.
<http://new.thelounge.com/uk/content/podcast/1971231-pris-the-world-world-books>

⁸⁷ Viz Salih J. Altoma, „Iraq's Modern Arabic Literature in English Translation 1950-2003,“ *Journal of Arabic Literature*, 35, No. 1, (2004), s. 88-138.

kulturní město světa. V zahraničí se tito Arabové setkávali s lidmi z celého světa a diskutovali s nimi o kulturních a politických otázkách, což se i stalo jedním z častých témat v jejich dílech. V takových diskuzích se zabývali hlavně obrodou arabské společnosti a protikoloniálním bojem.

Irácký román *Džalál Chálid* (1928, Džalál Chálid), který napsal Maḥmúd Aḥmad al-Sajjid a který byl opakovaně označen za první irácký román vůbec,⁸⁸ patří právě do takové „cestovatelské“ literatury z období *nahḍy*. Sám autor cestoval mezi lety 1919 a 1923 do Indie. Protagonistou této novely je mladý vzdělaný Iráčan, který také opustí svoji zemi a odjede do Indie. Tato postava stráví dlouhé hodiny diskutováním o politice a kultuře, v němž hraje hlavní roli protikoloniální boj.⁸⁹ Přestože se tyto cestovatelské romány nedají považovat za exilovou literaturu, stojí za povšimnutí, že historie irácké moderní prózy se začala psát právě románem o pobytu mimo Irák, který se ale, stejně jako Blásimovy povídky, soustředil na problémy země.

Další významný irácký román, tentokrát z pera Dhú Nún al-Ajjúba (1908-1988), který strávil dlouhé roky v politickém exilu, je *Duktúr Ibráhím* (1939, Doktor Ibráhím). Tento román kritizuje právě ten typ západních intelektuálů, který literatura *nahḍy* oslavovala. Protagonistou románu je ambiciózní vládní úředník, který se po šesti letech života v Anglii vrátí do Iráku spolu s britskou manželkou. Tento úředník představuje největší oportunismus, protože bez skrupulí používá všechny prostředky k tomu, aby získal dobrou pozici ve vládě. Tomuto románu bylo jako jednomu z mála iráckých románů věnováno hodně pozornosti, a to i v řadách postkoloniálních kritiků.⁹⁰

Další významný irácký autor, který strávil desetiletí v politickém exilu je Ghá'ib Tu'ma Farmán (1927-1990). Přestože jeho román *al-Nachla wa al- džírán* (1965, Palma a sousedé) je považován za umělecký počátek iráckého románu,⁹¹ byl opomenut za hranicemi arabského světa. Farmán se jako mladík vydal na studia na Káhírskou univerzitu, kde se seznámil s nejnovějšími literárními trendy i Nadžibem Maḥfúzem. Když se za vlády Núrího

⁸⁸ Viz Fatma Mohsen, „The Iraqi migrant novel,“ *Banipal* 2 (June 1998), 76; Salma Khadra Jayyusi, *Modern Arabic Fiction: An Anthology* (New York: Columbia University Press, 2008), s. 51.

⁸⁹ Muhsin al-Musawi, *The Postcolonial Arabic Novel: Debating Ambivalence* (Leiden: Brill, 2003), s. 256-257.

⁹⁰ Viz například John McLeod, *Beginning Postcolonialism*, (Manchester: Manchester University Press, 2000), s. 89. Mohammed Ali Shawabkeh, *Arabs and the West: a study in the modern Arabic novel (1935-1985)* (Karak: Mu'tah University, 1992); Roger Allen, *The Arabic Novel: an historical and critical introduction* (Manchester: University of Manchester, 1982), s. 81.

⁹¹ Tento názor vyjádřila například Salma Khadra Jayyusi a Fatma Mohsen. Viz Jayyusi, *Modern Arabic Fiction*, s. 51. Na druhou stranu Hamdi Sakkut a Roger Monroe považují za první vyzrálý irácký román *Duktúr Ibráhím* Viz Hamdi Sakkut, Roger Monroe, *The Arabic Novel*. (Cairo: AUC, 2000), s. 87.

al-Sa'ida vrátil do Iráku, musel ho z politických důvodů rychle opustit. Pokusil se o návrat po revoluci roku 1958, ale znovu byl donucen uchýlit se do exilu, tentokrát v Moskvě.⁹² Dva z jeho románů se zabývají otázkami exilu. Protagonistou prvního z nich, který se jmenuje *al-Machád* (1974, Porodní bolesti), je emigrant Karím navracející se, podobně jako autor, do vlasti po červencové revoluci v roce 1958. Tento román se zabývá těžkostmi, které protagonista zakouší při svých snahách zapadnout do společnosti.⁹³ Návrat emigranta do vlasti, nebo spíše nemožnost návratu, je i častým tématem současných exilových autorů, jak bude později vidět v další části této kapitoly. Je pozoruhodné, že autor, ač žil dlouhá desetiletí v ruském exilu, napsal pouze jeden román, který se věnuje tématu exilu a není zasazen do kulis Bagdádu. Autorův důraz na svou rodnou zemi dokazuje neodlučitelnost těchto dvou témat – exilu a domova. Tento jediný autorův román odehrávající se mimo Bagdád se jmenuje *al-Murtadží wa 'l-mu'adždžil* (1986, Doufající a odkládající). Toto dílo se zaměřuje na život iráckých emigrantů v nejmenovaném ruském městě.⁹⁴ Farmánův pohled na exilový život je neutěšený. Jeho postavy se v emigraci nedokáží odprostit od svých minulých životů, ale vzpomínání na vlast jen prohlubuje jejich existenční krizi. Farmán tedy sdílí hlavní tematické prvky s Ĥasanem Blásimem – důraz na vlast a strádání v exilu.

Podobný náhled na exil se objevoval v dílech většiny autorů tohoto období. Ti se soustředili na svůj vynucený odchod a příliš se nezabývali novým prostředím, ve kterém se ocitli. Zabývali se problémy, které sužovaly Irák v době před jejich odchodem, kritizovali ubohé podmínky, ve kterých žily chudší vrstvy obyvatelstva, a zkorumpovaný systém.⁹⁵

Moralizující tón a důraz na neduhy společnosti jako celku poněkud ustupuje u dalšího významného iráckého spisovatele Fu'áda al-Takarlího (1927-2008), který od roku 1990 žil v Tunisku a poslední roky života strávil v 'Ammánu. Autor dává větší důraz na jednotlivce a smysl jeho existenci v absurdním světě. Tento často psychologizující přístup našel velikou odezvu mezi novou generací autorů. Jeho poslední dílo *al-Masarrát wa al-Awdžá'* (1998, Radosti a strasti) je analyzováno jako jedno ze současných významných děl s postmodernistickými prvky.⁹⁶ Hlavní důraz je zde kladen na autorovo používání metafikce, což je rys, který román sdílí s Blásimovými povídkami. Všeobecně je al-Takarlí iráckým

⁹² Jaroslav Oliverius, *Moderní literatury arabského východu* (Praha: Karolinum, 1995), s.174.

⁹³ Ibid, 175.

⁹⁴ Ibid, 176.

⁹⁵ Salih J. Altoma, „Postwar Iraqi Literature: Agonies of Rebirth,“ *Books Abroad* 46:2 (Spring 1972).

⁹⁶ Viz Fabio Caiani, *Contemporary Arab Fiction*;

prozaikem, kterému západní kritika věnovala největší prostor.⁹⁷ Al-Takarlí také napsal povídku „Dháka al-nidá“ (1985, To volání), jejíž protagonistou je irácký emigrant v Paříži. Tento člověk ztratil vše, co měl, rodinu i domov a přežívá na ulicích Paříže okolo telefonní budky. Jediné co ho drží při životě je totiž to, že očekává telefonát od své mrtvé manželky. Tento surrealistický prvek naznačuje cestu, kterou se vydá i pozdější irácká próza.

‘Abd al-Raḥmān al-Rubajī (1938- 2009) je dalším představitelem moderní irácké prózy, který pobýval dlouhá léta v exilu. V roce 1988 opustil Irák a později se usídlil v Tunisku. Jeho román *al-Wašm* (1972, Tatoo) byl označen Uníí arabských spisovatelů za vůbec nejlepší irácký román. Jeho dílo i v exilu zůstalo zaměřené na Irák. Ve své poslední sbírce povídek *Wudžúh marrat* (2008, Tváře, které prošly okolo), se ale dotýká i problematiky opuštění Iráku. V jedné z povídek se vyskytuje postava dramatika a žurnalisty, který se rozhodne neopustit svoji zemi. Když ale jeho manželka zemře, protože nebyl schopný zajistit jí potřebné léky, spáchá sebevraždu. Tato povídka se zabývá důležitým momentem dilematu – zda zůstat nebo odejít – které mnoho Iráčanů v minulých desetiletích muselo řešit.

V 80. letech 20.století počet autorů publikujících v exilu rapidně vzrostl. Kvůli irácko-iránské válce, Válce v Zálivu a tuhnoucímu režimu Šaddáma Ḥusajna veliké množství Iráčanů opustilo zemi v poměrně krátké době. Většina autorů odešla do exilu z politických důvodů, což výrazně ovlivnilo jejich tvorbu. Používali literaturu jako prostředek prolomit ticho, které panovalo okolo vládnoucí tyranie v Iráku, a komentovat současnou situaci – válku, deportace, exekuce. Zkrátka generace exilových autorů z 80. let se zabývala bolestnou ztrátou domova a katastrofami, které postihly iráckou společnost.

2.5. Motivy současké irácké exilové prózy

V 90. letech 20. století vzrostl počet iráckých autorů v exilu, kteří se začali vážněji zabírat svojí exilovou existencí a vyrovnávat se s ní ve svých dílech. Zároveň se ale tato díla dále zaměřovala i na problémy Iráku. Další důležitou charakteristou irácké exilové tvorby 90. let 20. století je určitá míra její demokratizace. Mezi hrdinami románů – intelektuály a umělci - se začali objevovat obyčejní lidé, kteří se změnili v bezprizorní uprchlíky. „Jejich tváře byly

⁹⁷ Viz například Musawi, *The Postcolonial Arabic Novel*; Fabio Caiani, *Contemporary Arab Fiction*; Catherine Cobham, „Reading and Writing in al-Masarrāt wa'l-awjā’ by Fu’ād al-Takarlī“ *Journal of Arabic Literature*, 35, No. 1 (2004) 25-44; Fabio Caiani, „Polyphony and Narrative Voice in Fu’ād al-Takarlī’s “Al-Raj’ al-ba’id”“ *Journal of Arabic Literature*, 35, No. 1 (2004), s. 45-70.

stejně jako tváře všech lidí čekajících v místech dopravních uzlů...Byly to tváře, které najednou vyzařují touhu, strach, naději a netrpělivost. “⁹⁸ Tato slova se objevila v povídce „al-Ṭarīq ilā Baghdād“ (1999, Cesta do Bagdádu), kterou publikovala ve stejnojmenné sbírce povídek irácká autorka Buthajna al-Náširí (nar. 1947) žijící v Káhiře. Vyjadřují pocity obyčejných uprchlíků v průběhu jejich mnohdy nekonečných cest z místa na místo. Obyčejní imigranti a uprchlíci, kteří se objevují v těchto textech napsaných v exilu, nasazují krk, aby opustili svoji vlast a strádají při usazování se v nové zemi.

Z tohoto důvodu jsou v této části díla současné irácké prózy, to jest díla, která byla napsána po roce 2000, rozdělena tematicky na dvě hlavní skupiny, podle jejich zaměření na domov či na exil. Kromě toho je zde zařazena i sekce, která zahrnuje díla, ve kterých se objevuje téma překračování hranic. To se může odehrávat ve dvou směrech. Buď člověk opustí svou zemi a musí překročit nejen její hranice, ale hlavně těžko překonatelné hranice mezi Východem a Západem, nebo se vrací do vlasti. Ani tyto návraty nebývají jednoduché. Přestože při nich lidé většinou nepřicházejí o život, jako když se vydávají druhým směrem, návraty domů bývají portrétovány jako bolestivé nebo dokonce nemožné. Scény překračování hranic se vyvinuly v důležitý tropus irácké exilové prózy.

2.5.1. Irák: děsivě podivný domov

S ohledem na vývoj Iráku v posledních letech je pochopitelné, že irácká exilová próza se nepřestala zajímat o politické obrázky v Iráku a o vyobrazení válečných hrůz. Jedním ze společných témat mnoha děl je politický útlak režimu Šaddáma Ḥusajna. Mnoho autorů, ať už pocítili tvrdost režimu na vlastní kůži nebo ne, cítilo potřebu podat o krutosti režimu svědectví.

Mezi takové patří například i román Haify Zangana (nar. 1950) *al-Nisá’ alá al-safar* (2001, Ženy na cestě). Všechny postavy, vesměs ženy, byly nějakým způsobem v minulém režimu zapleteny do politiky. Mezi těmito ženami je nejvýraznější Adíba, jednoznačně kladná postava, která se kdysi aktivně účastnila opozičního hnutí, za což také nesla kruté následky. Její mučení je podrobně vyličen v záznamech Amnesty International: Bitá a zkopaná do všech částí těla. (...) Svlečená třikrát, jednou donucena stát nahá před vyšetřovateli ve

⁹⁸ Buthajna al-Náširí, *al-Ṭarīq ilā Baghdād : qışaş*. al-Qáhira: Daár ‘Ištár li- al-Naşr, 1999.

vyšetřovací místnosti a dvakrát ve dvoře zařízení.⁹⁹ Tato postmoderní technika, při které jsou autorem jakoby používány opravdové dokumenty, je v současné exilové tvorbě rozšířená. Zatímco ale v románu *Zangany* je použita za účelem zvýšit důvěryhodnost popisovaných okolností, v Blásimově povídce „Realita a protokol“ slouží naopak ke zpochybnění důvěryhodnosti vypravěče, jak bude níže ukázáno. Román *al-Nisá' 'alá al-safar* je jen jedním z mnoha děl současné irácké exilové prózy zabývající se těžkostmi a útrapami minulého režimu. Mezi takové patří například i román *I'džám* (2007, Interpunkce) Sinána Anṭúna (nar. 1967), mladého básníka žijícího v New Yorku. *I'džám* je vyzdvihován jako originální román orwellovského typu, který výstižně popisuje život pod útlakem diktatury. Román je fiktivním autobiografickým rukopisem mladého spisovatele, který ho napsal ve vězení. Prolínají se v něm vzpomínky z mládí s halucinacemi, které podávají výpověď o Šaddámovském Iráku.

Další motiv, který se často objevuje v současné irácké exilové literatuře je americká invaze do země v roce 2003 a následné sektářské násilí, či občanské války, do které byla země uvržena. Krutá realita války ovlivnila obrazotvornost autorů, a tak jsou tato díla plná smrti a obrazů rozptýlených částí těla. Tak se dá charakterizovat i nový román výše zmíněného autora *Waḥdahá šadžarat al-rúmán* (2010, Jediná granátová jabloň). Protagonista touží dostat se pryč z válkou zmítaného Iráku a zároveň se chce také vyhnout převezmutí otcova řemesla omývače mrtvol. Nakonec se ale svého úmyslu vzdá a rozhodne se zůstat v Iráku. Granátová jabloň v zahradě rodinného domu funguje v románu jako symbol země: přestože její kořeny nasávají vody, která omývala těla mrtvých, i tak dokáže plodit zdravá jablka. Stejně tak Irák i přes všechny katastrofy, které ho postihly, je schopný vstát z mrtvých.¹⁰⁰ Smrt je v současné irácké próze jedním z dominantních motivů.

Na druhou stranu Irák může být také líčen v růžových barvách, i když toto téma tvoří spíše výjimku. Většinou se jedná o vzpomínky postavy na své dětství. Takovým příkladem je i novela *al-Bá'i 'al-mutadžawwíl wa al-sínimá: qišša tufúla* (Uliční prodavač a kino: příběh z dětství), kterou napsal editor časopisu Banipal, Šamú'íl Šam'ún (nar. 1950). Autor popisuje své rodné město Ḥabbáníja jako multikulturní místo, kde lidé různého vyznání žili v harmonii a věřili těm samým pověrám a magickým praktikám.

⁹⁹ Haifa Zangana, *Women on a Journey. Between Baghdad and London* (Austin: University of Texas at Austin, 2007), s. 92.

¹⁰⁰ Téma války spojené s obrazy lidských ostatků se nachází také v románu Aḥmada Sa'dáwího (nar. 1973), *Fránknštájn fí Baghdád* (Frankenstein v Baghdádu). Protagonista této povídky začne sbírat části lidských těl, ze kterých sestaví celé lidské tělo. To se ale samo o sobě začne hýbat. Sa'dáwího povídka vykazuje prvky temného magického realismu velmi podobné Blásimovým povídkám, které se doslova hemží kusy mrtvých těl a ve kterých se často objevují i nadpřirozené prvky.

Posledním tématem, které zde zmíníme, je porovnávání Iráku se Západem. Toto srovnání může být pro Irák buď pozitivní nebo negativní. V případě autorky Samíry al- Máni¹⁰¹ je toto srovnání jednoznačně negativní. Ve románu *Šūfūnī, šūfūnī* (2002, Podívejte se na mě!) její hrdinka opakovaně vyjadřuje názor, že Irák zůstává ve středověku, že iráčtí občané nemají žádná práva a že je tam život nebezpečný. Tato postava kritizuje jak irácký nepotismus, tak materiální zaostalost Iráku za Evropou.¹⁰¹ V jiných dílech jsou ale zase naopak zdůrazněny „východní“ charakteristiky jako srdečnost a spontánnost, které kontrastují se studenou „západní“ povahou. Takovým dílem, kde hrají vysokou míru podobná klišé, je například román ‘Áliji Mamdúh *al-Maḥbúbát* (2003, Milované). Hlavní hrdinka tohoto románu Suhajla znovu našla svoji identitu v exilu díky skupině svých přítelkyň, díky starobylým kořenům Iráku a díky iráckému jídlu. Román se často zamýšlí nad vztahem Východu a Západu, přičemž Východ (a ženský element) vždy vychází v pozitivním světle. Například Suhaila má také jednu evropskou přítelkyni; když ale vyjadřuje k ní svůj obdiv, využívá symbol Východu: „Byla vytvořená Východem. (...) Nejen že byla extra-východní, (...) byla přímo odtamtud – z Babylonu.“ Mamdúh v románu *al-Maḥbúbát* staví proti sobě dva světy: západní, který je posedlý pravidly, rozumem, individualismem a technologií a vyznačuje se chladem a agresí, a východním, který oplývá city, uměním a dává důraz na společenství. Přestože takové vyobrazení Západu má nepopíratelně jakýsi reálný základ v historii různých regionů, je do vysoké míry velmi povrchní a frázovitě. Tohoto tématu se dotýká Blásimova povídka: „Kawábís Kárlús Fúintís“ (Noční mury Carlose Fuentesese). Salím, jemuž se podaří emigrovat do Amsterdamu se rozhodne naprosto se zbavit své irácké identity do posledních zbytků. Když totiž srovnává Irák s Nizozemím, říká si v duchu:

Podívej jak čisté jsou zde ulice! Podívej na záchodová prkénka, která září čistotou! Proč nemůžeme jíst jako oni? Hltáme naše jídlo, jako kdyby se měl vypařit. Kdyby tato dívka prošla v tak krátké sukni s odhalenými nohama po náměstí Východní brány, v okamžiku by zmizela. Ušla by deset metrů a spolkla by ji země. Proč jsou zde stromy tak zelené a krásné, jako kdyby je někdo omýval každý den? Jak můžeme utvořit tak slušnou vládu jako mají oni?¹⁰²

Carlos Fuentes nedostane odpověď na své otázky, slouží jen k tomu poukázat na neutěšenou situaci země a na pocity, se kterými se musí potýkat mnoho emigrantů po jejich příjezdu do

¹⁰¹ Samíra al-Máni, *Shūfūnī, shūfūnī* (Beirut: al-Intishār al- Ā rabī, 2002).

¹⁰² Ḥasan Blásim, *Madḥnún sāḥat al-ḥurríja*, nevydaný arabský originál, přiložený v příloze, s. XXVI.

západního světa. Nicméně Blásimovo svědectví na rozdíl od románu Mamdúh neobsahuje žádné náznaky toho, že by tyto rozdíly mezi Nizozemím a Irákem pramenily z nějaké hlubší podstaty jejich národů.

2.5.2. Překračování hranic mezi domovem a exilem

„Vysoká frekvence scén, ve kterých lidé opouštějí své domovy, v románech o emigraci nabádá k otázce: Je postkoloniální svět pouhý souhrn míst, která se lidé zoufale pokoušejí opustit, a míst, kam se lidé zoufale pokoušejí dostat?“¹⁰³ Ve své knize *The Politics of Home*, Rosemary George poukazuje na opětovný výskyt takových scén v exilové literatuře. Příkladem tohoto akademického tvrzení je například povídka ‘Abd al- Sattára Nášira „Widá ‘an ajjuhá al-chartít“¹⁰⁴ (1999, Sbohem, nosorožče), kde se tento motiv stává hlavním tématem. Zde se moment opouštění země mění ve šťastnou událost. Vypravěč je tak nadšený, že když se konečně dostane do Londýna, koupí si nové šaty a pošle ty staré zpět na policejní stanici blízko jeho domu i s dopisem, ve kterém mimo jiné stojí:

Já jsem občan Šafíq Aḥmad Júnis, tohoto času pobývající v Londýně. Posílám vám vše, co zbylo z našeho posledního styku s vámi – mé oblečení a oblečení mé rodiny...Přetrhávám s vámi jakékoli vztahy a vše co od vás žádám je: vyškrtněte mé jméno z všech záznamů o občanech, branné povinnosti, daních a šaríatských soudech.¹⁰⁵

Zasláním svých šatů policejní stanici se chce Šafíq definitivně odpoutat od své staré vlasti. Přestože v této povídce je téma odchodu vykresleno v pozitivních barvách, většinou je tento moment zdrojem smutku a nostalgie. Migranti totiž s opouštěním domova ztrácejí i část své identity. Takto je překračování hranic vnímáno v jedné z povídek Ḥasana Blásima, „Ḥaḡíbat ‘Alí“ (Alího taška). Mladý uprchlík po cestě za novým domovem, kam si odnáší i pozůstatky své mrtvé matky, ztratí matčinu lebku. Tento událost s prvky hororu symbolizuje ztrátu části Alího identity.

Co se týče překračování hranic tím druhým směrem, návrat z exilu domů bývá snem mnoha emigrantů. Častým motivem irácké prózy je ale zklamání, které tento návrat provází.

¹⁰³ Rosemary Marangoly George. *The Politics of Home: Postcolonial relocations and twentieth-century fiction* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), s. 192.

¹⁰⁴ ‘Abd al-Sattár Násir, *Ba’d charáb al-Bašra* (Beirút: al-Mu’assasa al- ‘arabíja, 2000)

¹⁰⁵ Mustafa Shakir, ed., *Contemporary Iraqi Fiction* (New York: Syracuse University Press, 2008), s. 104-105.

Vypravěč románu *Sawáqí al-qulúb* (2005, Mýnská kola srdce) In 'ám Kadžadží (nar. 1952), autorky žijící v Paříži už od roku 1979, je jedním z těch, pro něž se návrat domů promění v bolestivou záležitost:

Nejlepší léta svého života jsem strávil očekáváním a plánováním svého návratu. Představoval jsem si, že se bude skládat ze stovky různých radostných scén. Ani jedna z těch scén, které jsem si vysnil, se nepodobá temné vidině, která se nyní přede mnou rozprostírá. Jak jsem si jen mohl představit toto? Že se budu vracet se staženým hrdlem, ne šťastný jak jsem doufal, ve smutku, který obklopil mé srdce a zadusil můj dech.¹⁰⁶

Kromě tohoto zklamání cítí vypravěč vinu za to, že svoji zemi opustil. S takovou reakcí se totiž setkává od svých spolubčanů, kteří v Iráku setrvali. Celní úředník při vyřizování celních formalit utrousí:

To znamená, pane, že jste strávil nejlepší léta svého života – své mládí – v zahraničí, zatímco my jsme zůstali tady a prožívali ty nejhorší roky našich životů.¹⁰⁷

Pocit viny, který emigranti cítí, je vystupňovaný právě v momentu návratu. Přestože v exilu trpěli samotou, nepochopením a odcizením, tito lidé se cítí vinni, že zatímco si užívali vymožeností západních demokracií a relativní bezpečnosti, jejich spoluobčané byli mučeni ve vězeních, zabíjeni na frontách, či trpěli hladem v době ekonomických sankcí. Zkušenost překračování hranic je nezapomenutelná v obou směrech. Přestože na ni může být vzpomínáno jako na šťastnou událost, jako je tomu v případě Náširovy povídky „Widá 'an ajjuhá al-chartít“, obvykle je tento moment zatížen smutkem a pocitem viny.

2.5.3. *Exil: osamělý a monotónní ale i družný a rušný*

Nejčastějším tématem děl, které se věnují exilu, je přirozeně popis života intelektuála v exilu. Ten se ale může lišit podle jednotlivého autora. Jediný román *Raqş 'alá al-má'* (2006, Tančení na vodě) iráckého autora Maħmúda al-Bajjátího (nar. 1949), popisuje všední život

¹⁰⁶ Inaam Kachachi, „Habits of the Heart,“ *International Journal of Contemporary Iraqi Studies* 3 No. 3 (2009): s. 287-306.

¹⁰⁷ Idem.

iráckého emigranta v exilu. Sám autor musel v roce 1974 opustit Irák a přesídlil se do Prahy, odkud se v roce 1991 přestěhoval do Švédska. Protagonista jeho románu, Rabí', žije stejně jako autor ve Švédsku. Dělí svůj čas mezi pobýváním doma, v knihovně nebo v kavárně, ale všude je obklopen velkou komunitou imigrantů různých národností. Kromě toho prožívá i milostná dobrodružství. Na druhou stranu ale kontakt se švédským prostředím je velmi řídký, většinou potkává Švédy jen jako úředníky různých institucí. Pro nás je zajímavé, že děj se točí okolo záhadné postavy Alfonse, jehož peněženku našel protagonista v jedné kavárně. Jméno Alfons se pak začne objevovat všude a nakonec hlavní postavě Alfons i zavolá. V románu hrají také významnou roli sny a celý příběh se odehrává na pomezí snu a reality. Prvky magického realismu vyjadřují složitost lidské existence v exilu, ve které se prolíná sen se skutečností.¹⁰⁸ Podobně, román Džanána Džásim Ĥilláwího *Hawá' qalíl* (2009, Dochází vzduch) popisuje život iráckého emigranta ve Švédsku. Zase se jedná o román s autobiografickými rysy, neboť autor strávil léta v exilu. Nejdříve žil pár let v Sýrii a v Libanonu a v roce 1992 se usadil ve Švédsku. Život jeho protagonisty se také odehrává po kavárnách, v bytě, v knihovně, v práci a po barech. Nicméně, na rozdíl od Rabí'a trpí tento emigrant monotónností, izolací a osamocením.

Blásimovo dílo se od většiny děl popisující život Iráčanů v exilu liší tím, že se zaměřuje i na ty, kteří stojí na pokraji společnosti: uprchlíky, kolaboranty a blázny. V tematickém rámci exilu Blásimovi hrdinové nejsou jen intelektuálové debatující nad kávou v nějaké metropoli o smyslu života ale i ti nejubožejší uprchlíci bojující o holý život. V tom se jeho povídky podobají románu Samú'íla Šam'úna *Iráqí fí Bárís* (2005, Iráčan v Paříži). Samú'íl Šam'ún se narodil roku 1950 v irácké Ĥabbáníji a rozhodl se vydat se na Západ hlavně, aby si splnil svůj film o natáčení filmů. Po dlouhých útrapách v arabských zemích, kde byl několikrát zavřen ve vězení, se mu podařilo dostat se do Paříže. Tam se ocitl více méně na ulici a strávil tak deset let. Nyní žije v Londýně a je editorem literárního časopisu Banipal. Přes všechny útrapy, které při svém putování zažil, se ale jeho zobrazení exilu diametrálně liší od Blásimova. V Šam'únově autobiografickém románu je sice hlavní vypravěč potulným bezdomovcem v ulicích Paříže, ale jeho život je jedna velká oslava života, alkoholu, přátelství a filmu. I v jeho románu se vyskytuje mnoho podivuhodných a pár nadpřirozených příhod. Vypravěč se každou chvíli potkává s hvězdami amerického i francouzského filmového plátna. Robert de Niro, kterého vypravěč touží celou dobu získat pro roli svého hluchoněmého otce,

¹⁰⁸ Astrid Ottosson al-Bitar, „A Challenging of Boundaries: The Use of Magical Realist Techniques in Three Iraqi Novels of Exile“ In *Borders and Beyond: Crossings and Transitions in Modern Arabic Literature*. Eksell, Kerstin, and Stephan Guth, eds. (Wiesbaden: Harrassowitz, 2011), s. 63-83.

ho jednou vyhledá a vynadá mu. Čtenář neví, zda postavě věřit, nebo zda se mu tato epizoda jen zdála v opileckém opojení. Jindy zase zjistí, že taxikář mluvil s jeho mrtvým kamarádem z doby, kdy žil v Libanonu a tam zuřila občanská válka. Tyto roztroušené prvky magična spolu s mnoha intertextovými odkazy na filmy o tíze minulosti ale naznačují, že realita exilu a živoření v Paříži vůbec není tak růžová, jak ji vypravěč předvádí, a že nebude nikdy schopný zapomenout na traumata z dob minulých, jak si předsevzal. Tyto prvky například prozrazují, že vypravěče pronásledují obrazy války, nebo že si nedokáže odpustit, že opustil svého otce.

Tato nemožnost odpoutat se od minulosti tvoří taktéž častý motiv v exilových dílech. Dalo by se říci, že odpoutání se od minulosti může být vykoupeno jen naprostou ztrátou identity, což je další téma, které v irácké exilové próze netřeba dlouho hledat. Povídka autorky Buthajny al-Náširí (nar. 1947) „*Waṭan áchar*“¹⁰⁹ (Jiný domov) byla sice vydána už v roce 1994, ale i přesto poslouží jako názorný příklad. Sleduje příběh muže, který poté co utekl z Iráku, bydlí v hotelu v Londýně. Jeho naděje se upírají ke starému příteli, který kdysi emigroval a nyní bydlí v Anglii. Zajímavou literární technikou, kterou autorka použila, je to, že čtenáři nabídla dvě rozuzlení příběhu. V prvním případě protagonista nikdy svého přítele nenajde. V druhém případě protagonista přítele najde, ale ten se natolik změnil, že si nakonec není jistý, zda je to vůbec on. „*Waṭan áchar*“ si hraje s myšlenkou, že lidé v exilu ztrácejí svoji identitu a stávají se novými lidmi. Tak či onak, protagonista svého přítele nenajde, protože ten se buď úplně ztratil, nebo změnil k nepoznání.

Zajímavým rysem irácké exilové tvorby je velké množství autorek. Mnoho z nich popisuje hlavně životy iráckých žen v exilu. Snaží se zachytit, jak ženy chápají svůj vztah k vlasti, jak se vypořádávají se změnami způsobenými exilem a jak tuto situaci prožívají odlišně od mužů. V tomto ohledu je možno jmenovat autorky jako Samíra al-Máni¹, či Álija Mamdúh.

Posledním tématem bude téma krajiny, ve které se emigranti či uprchlíci ocitli. Ta v nich buď může vyvolávat vzpomínky na domov, anebo může naopak sloužit jako odcizující prvek. Pro Irák jsou typické dva velké toky, Eufrat a Tigris, které hrají velkou roli v představách o irácké identitě. Například v povídce „*Ḥanín bilá ḡifáf*“ (1997, Bezbréhý stesk), kterou napsal Fárúq Awhan (nar. 1943), žijící v Maďarsku, hledí vypravěč na Dunaj a přemýšlí nad tím, že kdo jednou žil ve městě s dvěma břehy, už nikdy nemůže žít někde jinde. Dunaj mu připomíná Tigris, který zamlada přeplavával, aby se na druhém břehu setkal se

¹⁰⁹ Buthajna Náširí, *al-Waṭan áchar* (al-Qáhira : Síná li-al-Našr, 1994).

svojí dívkou Suhám. V „Ḥanín bilá ḍifáf“ je tedy řeka spojená s příjemnými vzpomínkami na mládí a spojuje tak místo exilu s domovem. Opačným příkladem je popis krajiny ve výše zmíněném románu Džanána Džásima Ḥilláwího *Hawá' qalíl*. Švédská krajina ničím nepřipomíná Irák. Krajina v *Hawá' qalíl* připadá hrdinovi magická, obydlená skřítky a čarodějnicemi, ale zároveň studená a nepřístupná. Zima a sníh neslouží jen jako popis krajiny. Symbolizují zároveň odcizení a osamělost hlavního hrdiny.

Příčinou dramatického vývoje Iráku ve 20. století získalo téma exilu důležité místo v irácké próze. Už protagonisté prvních iráckých románů jsou často postavy, které strávily roky v zahraničí a mnoho předních iráckých autorů bylo nuceno odejít do exilu, což přirozeně ovlivnilo jejich tvorbu. Na druhou stranu se ale nedá říci, že by motivy spojené s vyhnáním člověka, jeho stesku po domově a pobývání v cizích zemích bylo doménou výhradně moderní irácké prózy. V klasické arabské literární tradici se toto téma vyskytuje od jejích počátků. V moderním, globalizovaném světě, ve kterém se neustále přemísťují obrovské masy lidí, získalo toto téma teprve na důležitosti. Filozofové a literární vědci se zaměřili z perspektivy postkoloniálních teorií na vyjímečnou pozici migranta stojícího na pomezí kultur a času. V reakci na to se ale ozvaly hlasy zdůrazňující utrpení bezejmenných uprchlíků. Tak je tomu i v Blásimových povídkách. Důraz na utrpení určitého národa a jeho nejslabších článků se většinou pojí s tvrzeními o angažované, úzce zaměřené a nemoderní literatuře. Protože literatura Třetího světa je celkově více angažovaná než západní literatura, někteří kritici na ni pohlížejí jako na nemoderní. Jiní zase dokazují, že například arabská literatura může být i moderní i postmoderní. Takovým kritikům dává za pravdu Blásimovo dílo díky postmoderním narativním technikám, které používá, i díky svému postmodernímu náhledu na svět, ve kterém je těžko rozlišit mezi realitou, snem, šílenstvím a nadpřirozenem.

Irácká exilová próza stála poněkud mimo tyto debaty. Iráčtí autoři se zprvu zabývali hlavně problémy své země, svým traumatem souvisejícím s tím, že ji museli opustit a později i prostředím exilu samotného. S rychle rostoucí iráckou emigrací v 80. letech 20. století se rozrůznily i řady píšících emigrantů a v 90. letech 20. století se začalo stále častěji objevovat téma obyčejného uprchlíka, či bezprizorního migranta, přežívajícího ze dne na den. Díla současných iráckých autorů se zaměřují buď na komplikovanou realitu Iráku posledních let a desetiletí nebo na těžkosti exilu. Přestože se tato díla v mnohém liší, jisté motivy se v nich opakují častěji. Někteří spisovatelé popisují Irák v dobrých barvách, zvláště pokud vzpomínají na dobu dětství či jeho starobyrou kulturu, ale většina se soustředí na problémy,

s kterými se země v posledních desetiletích potýkala. I popis exilu se liší od autora k autorovi, ale témata jako ztráta identity, intelektuální imigrantské kavárenské kruhy, či ženský pohled na věc, se opakují. Jak se vyjádřila Tina Sherwell, odbornice na palestinské umění: „Mnoho prvků tvaruje identitu: pohlaví, společenská třída, náboženství, region, národní identita a životní příležitosti.“¹¹⁰ Každý z iráckých autorů žijících v exilu je formován všemi těmito kategoriemi, a tak každý může dojít k odlišnému názoru na ty samé události. Domov i exil mohou být nazírány ze spousty rozličných úhlů pohledu, které si ne vždy musí nutně odpovídat.

¹¹⁰ Tina Sherwell, „Topographies of Identity, Soliloquies of Place“ *Third Text*, 20, Issue 3/4, (May/July 2006): s. 430.

3. POVÍDKOVÁ SBÍRKA *MADŽNÚN SÁĤAT AL-ĤURRÍJA*

Tato kapitola se zaměří na povídkovou sbírku Ĥasana Blásima a na magicko-realistické techniky, které jsou v ní použité. Sbíрка *Madžnún fī sáĥat al-ĥurríja* obsahuje jedenáct povídek, které pokrývají přibližně posledních třicet let historie Iráku a jeho lidu. Každá z povídek ze zabývá určitou časovou periodou v Iráku, či konkrétním problémem irácké společnosti. Povídky je možno rozdělit na ty, které se zabývají příběhy lidí uvnitř Iráku a na ty, jejichž hlavními hrdiny jsou Iráčané na cestě do exilu, nebo v exilu.

Do první kategorie patří: „Džarída al- ‘askaríja“ (Válečné noviny), příběh z doby irácko-iránské války, „al- ‘Adhrá’ wa al- džundí“ (Panna a voják), povídka z doby ekonomických sankcí kritizující konzervativismus, „Madžnún sáĥat al-ĥurríja“ (Blázen z náměstí Svobody), vykreslující nesmírnou chudobu některých obyvatel Bagdádu, „Ma ‘riḍ al-džuthath“ (Výstava mrtvol), příběh inspirovaný šíleností sektářského násilí po roce 2003, „Súq al-qīṣaṣ“ (Trh příběhů), dotýkající se tématu teroristických útoků a „al-Mulāḥḥin“ (Skladatel) povídka z doby kurdského povstání v roce 1991.

Do druhé kategorie, mezi povídky, které se se zaměřují na postavy, jež neúnosná situace v Iráku vyhnala do exilu patří: „al-Aršíf wa al-wáqi ‘ “ (Protokol a realita) , povídka, která by mohla být zařazena i do první kategorie, jelikož se v ní jedná a vzpomínky uprchlíka na absurditu sektářského násilí v Iráku po roce 2003, „Šāḥinat Berlín“ (Kamión do Berlína), o tragické cestě skupiny iráckých uprchlíků za novým domovem, „Ĥaḳíbat ‘Alí“ (‘Alího taška), o nebezpečném překračování hranic, „Kawábīs Kárlús Fúintes“ (Noční můry Carlose Fuentese), o muži, který se pokusil stát perfektním holandským občanem, a nakonec „Tilka al-ibtisáma al-maš’úma“ (Ten neblahý úsměv) záhadný příběh o muži, žijícím ve Finsku, jež se jednoho dne nemůže zbavit úsměvu, který se mu rozprostřel na tváři.

Už z tohoto krátkého načrtnutí témat Blásimových povídek vyplývá, že nepopisuje pouze příběhy jednotlivců. Sbíрка *Madžnún fī sáĥat al-ĥurríja* zobrazuje osudy celé irácké společnosti a to z mnoha různých aspektů. Stejně jako mnoho jiných současných arabských spisovatelů Blásim svým dílem přispívá ke kolektivní paměti národa. Současná arabská próza se vyznačuje vytvářením dvou příběhů: a) základního a b) překrytého. Základním příběhem je hlavní zápleтка díla, za kterou se ale skrývá další „překrytý“ příběh, kterým se autor snaží

seznámit čtenáře s realitou, na jejímž pozadí se základní příběh odehrává. V takových dílech se proplétají imaginární příběhy s reálnými událostmi.¹¹¹

V této souvislosti je třeba poznamenat, že ačkoli je jakýsi historiografický důraz univerzálním rysem současné arabské literatury, v případě spisovatelů, žijících a píšících v exilu se stává ještě naléhavějším. Jejich díla jsou většinou adresována jinému publiku, než díla autorů, kteří neopustili svoji zemi. Iráčtí exiloví autoři musí počítat s tím, že jejich texty budou číst lidé, kteří buď nevědí o situaci jejich země zhora nic, anebo to málo, co vědí, pramení z jednostranného mediálního zobrazení Iráku. Tato situace může v autorech vyvolávat frustrující pocity, ale na druhou stranu jim také nabízí jedinečnou příležitost stát se jedinou autoritou na historii své země.

Stejně tak Blásimovo dílo vykazuje také historiografické prvky. Na mnoha místech zmiňuje reálné události, které ovlivnily chod iráckých dějin. Jeho dílo ale působí na čtenáře o to silněji, že tyto reálné události jsou čas od času kombinovány s neuvěřitelnými a fantastickými momenty. Fantastické a podivuhodné prvky v Blásimových povídkách podtrhují hlavní témata povídek, která se dotýkají problémů moderního Iráku a jeho obyvatel.

První část této kapitoly se bude zabývat tím, jak magicko-realistické techniky, kterými autor do textu začleňuje nadpřirozené prvky, slouží ke znázornění utrpení, kterým milióny Iráčanů v posledních desetiletích procházely. Fantastično a podivuhodno tedy slouží v první řadě dokumentaci těchto útrap. Kromě toho ale tyto techniky zpochybňují jasné hranice mezi tím, kde končí realita a začíná sen, nebo spíše v tomto případě noční můra. Neboť v Blásimových povídkách je svět chápán jako magický.

Dokumentování, stírání hranic mezi realitou a fikcí a magický svět by se daly považovat za hlavní efekty použití magického realismu v Blásimových povídkách. Otázka dokumentování reality, které je sama o sobě těžce uchopitelná, protože svět je magické povahy, je ústředním tématem Blásimova díla. Není totiž vyjádřena pouze magicko-realistickými prvky, ale poukazuje na ní i mnoho elementů na tematické a narativní úrovni, o kterých bude pojednávat druhá část této kapitoly. Tím se získává Blásimovo dílo, kromě svého historiografického či dokumentaristického zaměření, ještě další univerzálnější filozofický rozměr.

¹¹¹ František Ondráš, *Autobiografický narativní dokument v díle egyptského autora Sun'alláha Ibráhíma* (Praha: Set Out, 2008), s. 12.

3.1. Hlavní témata vyjádřená prostředky magicko-realistických technik

3.1.1. *Utrpení iráckého lidu*

3.1.1.1. Šílenství války

Šílenství války je jedním z hlavních témat, které se line celou Blásimovou sbírkou. Souvisí totiž i s jeho dalším velkým tématem, což je exil. To kvůli válce, která učinila z jejich domova peklo, se Iráčané vydávají na nebezpečnou cestu do exilu, který je pro ně ale také velkým zdrojem zklamání. Hned první povídka sbírky *Madžnún sáḥat al-ḥurrija*, která se jmenuje „Aršíf wa al-wáqi“ (Protokol a realita), spojuje témata války a exilu. Vypravěčem je irácký uprchlík, který se ocitl v uprchlickém centru ve švédském Malmö a který doufá, že získá azyl ve Švédsku. Jeho příběh začíná na začátku zimy roku 2006 uprostřed války v Iráku. Vypravěč, který pracoval jako řidič vozidla záchranné služby, vzpomíná, že ho tehdy vyslali k řece Tigris, kde bylo nalezeno šest bezhlavých těl. Jejich hlavy byly naházeny v pytli, který byl položen před nimi. Náš řidič vzal pytel s hlavami do svého vozu a zamířil zpět do nemocnice, když v tom uviděl, že ho pronásleduje policejní auto. Z policistů se ale vyklubali členové islamistické skupiny, kteří jej unesli. Donutili ho natočit video, ve kterém se přiznával, že je důstojník irácké armády, který loupil vraždil a znásilňoval ženy na příkaz jistého důstojníka americké armády. Tato nahrávka byla velmi úspěšná, načež byl řidič prodán jiné skupině, která patřila k jiné islamistické organizaci. Tito lidé s ním zase natočili video, ve kterém prohlašoval, že je příslušníkem Mahdího armády podporované Íránem, který uřezal hlavy stovkám sunnitů. Tento scénář se opakoval pořád dokola rok a půl, jen role, kterou v nahrávkách řidič hrál, se měnila. Poslední skupina, pro kterou pracoval, přivedla kvůli natáčení šest mužů a před řidičovými zraky jim uřezala hlavy. Řidič ale přežil a i s uřezanými hlavami se navrátil do nemocnice, kde mu bylo sděleno, že byl pryč pouze jednu noc.

Tuto povídku je možno s určitostí zařadit do žánru fantastična, protože splňuje hlavní Todorovovu podmínku – váhání čtenáře. V povídce „Aršíf wa al-wáqi“ se vyskytuje několik fantastických prvků. Nejprve to, že různé teroristické skupiny spolupracují a prodávají si jednoho řidiče, je přinejmenším zvláštní. Jakoby se všechny teroristické skupiny slévaly v jednu. Jakoby ke změně jejich identity stačilo překročení jednoho mostu:

Uvědomil jsem si, že všichni, kdo mě koupili, mě převáželi přes ten samý most. Ale nevím proč. Jedna skupina se mnou překročila most Mučedníků směrem na Karch a další skupina se poté vrátila se mnou přes ten samý most do Rušáfy.¹¹²

Překračování mostu symbolizuje lehkost s jakou je možno v realitě občanské války vyměnit kabát a bojovat za jinou věc, což v důsledku ukazuje absurditu všech ideologií, jejichž vyznavači se uchylují k zabíjení lidí. Přestože je těžko uvěřitelné, že řidič byl prodáván mezi různými skupinami, pořád to náleží do říše reality.

Dalším podivuhodným prvkem ve vyprávění je postava Profesora. Profesor je jméno, kterým vypravěč nazývá svého nadřízeného, ředitele oddělení záchranné služby v nemocnici. Řidič uvede Profesora slovy:

Byl to muž, který považoval sám sebe za filozofa a umělce, ale „narodil se ve špatné zemi“, jak říkal. I přesto ale bral svoji práci vážně a považoval ji za svaté poslání. Řízení oddělení vozidel záchranné služby v oddělení pohotovosti pro něj znamenalo ovládání hranice, která dělí život a smrt. Říkali jsme mu Profesor a ostatní kolegové ho nenáviděli a označovali jej za blázna. Dobře jsem znal důvod jejich nenávisti. Jeho záhadné a nepřátelské řeči z něj dělaly komplikovanou osobnost v očích ostatních. Ale já jsem ho obdivoval a miloval za ty krásné a úchvatné věci, které říkal.¹¹³

Už z první zmínky o Profesorovi je tedy jasné, že je to záhadná postava. Tato záhadnost se jen prohlubuje v průběhu příběhu. Jeden z vypravěčových kolegů podezřívá Profesora kvůli jeho záhadným řečem, že má co dočinění s teroristickými skupinami. Řidič se ale Profesora před svými kolegy vždy zastával. Co víc, považoval ho za svůj vzor a to do té míry, že ho téměř stavěl na roveň Boha. Vypravěč si vzpomíná, že v těžkých chvílích hrůzy myslel na Boha a na Profesora zároveň:

Představoval jsem si, že Bůh a po něm Profesor by mě nikdy neopustili v mém utrpení. Silně jsem pociťoval boží přítomnost ve svém srdci. Bůh mi poskytoval klid a vyzýval mě k trpělivosti. Profesor zase zaměstnával moji mysl a ulevoval mi v osamění mého zajetí.¹¹⁴

Enigmatická postava Profesora tedy postupně v příběhu nabývá až mýtických rozměrů a zaujímá podobnou funkci jako Bůh. Zatímco Bůh působí na vypravěčovo srdce, Profesor zaujímá místo v jeho hlavě. Profesor je tedy symbolem nejvyššího dobra, ke kterému se řidič uchyluje v době největší hrůzy.

¹¹² Hasan Blásim, *Madžnún sáḥat al-ḥurrijá*, s. II.

¹¹³ Blásim, *Madžnún sáḥat al-ḥurrijá*, s. II.-III.

¹¹⁴ Ibid, III.

Na opačném pólu stojí záhadná postava kameramana. Už při prvních natáčeních si řidič všimne, že mu kameramanův hlas někoho připomíná, herce, či snad právě Profesora. Až při posledním natáčení, když řidič pozoruje kameranova gesta, je si jist: kameraman této a i ostatních skupin je jedna a tatáž osoba! Vypravěč se zamýšlí, že možná právě on, kameraman, je hlavním mozkiem této strašlivé hry. Kameraman zde tedy představuje až dábelskou postavu. Co je ale mnohem znepokojivější, je to, že vypravěč má nakonec podezření, že kameraman a Profesor jsou ta samá osoba.

Postava reprezentující Boha není v arabské próze jedinečná. Nejslavnějším příkladem takové postavy je postava patriarchy Džabaláwího v Maḥfúzově románu *Awlād ḥaratiná* (1959, Děti naší čtvrti). Zatímco ve slavném alegorickém románu jsou role striktně rozděleny, tak aby bylo jasné kdo je Bůh a kdo z postav představuje jakou hodnotu, v Blásimově povídce se vymezení těchto rolí hroutí. Toto rozostření jasných hranic mezi identitou postav, které zastupují protipóly zla a dobra, slouží k vyjádření šílenství války, ve které se všechny hodnoty slévají a ztrácejí smysl.

Tento podivuhodný element je možno interpretovat několika způsoby. Teorie fikce pracuje s pojmem „možného světa“, který vyjadřuje fiktivní svět určitého díla. Umberto Eco chápe možný svět jako kulturní konstrukt, který není obsažen pouze v textu, jež jej popisuje, ale vzniká na základě interakce mezi textem a čtenářem.¹¹⁵ Možné světy jsou tedy světy fikce fungující podle vlastní logiky, kterou sledují v rámci jednoho textu. Zároveň je ale nutné považovat za kulturní konstrukt i aktuální svět, aby bylo možné ho porovnávat s možnými světy. Možné světy jsou malé světy, protože nepředstavují úplný sled událostí ve své úplnosti. Proto, pokud není řečeno jinak, bereme jako samozřejmost logiku věcí, jako ji známe v reálném světě. Existuje více druhů možných světů: pravděpodobné, nepravděpodobné, nemyslitelné a nemožné možné světy. Pravděpodobné světy vypadají věrohodně, zatímco nepravděpodobné ne, ale pořád jsme schopni si je představit. Eco udává příklad nepravděpodobného světa, ve kterém zvířata mluví. V takových světech se tedy mohou vyskytovat napřirozené prvky, ale na základě analogie (zde mezi zvířetem a člověkem) jsme schopni o nich uvažovat. Nemyslitelné světy bourají naše logické zvyklosti, ale lze je zmínit. Eco poukazuje na příklad světa, ve kterém existují hranaté kruhy. Konečně nemožné světy jsou extrémní případy nemyslitelných světů.¹¹⁶

¹¹⁵ Umberto Eco, *Meze interpretace* (Praha: Karolinum, 2009), s. 75.

¹¹⁶ Ibid, s. 84-86.

Jak bylo řečeno, na konstrukci těchto světů má svůj podíl i čtenář, který musí vyplnit prázdná místa, která text zanechal. V povídce „Aršíf wa al-wáqi“ se ukazuje velká role, jakou při čtení Blásimových textů hraje čtenář. Je to totiž on, kdo se musí rozhodnout jak interpretovat podivuhodnou postavu Profesora-kameramana a zároveň jaký možný svět si vybrat. Povídka nepředkládá žádné definitivní vysvětlení. Pokud se čtenář rozhodne zůstat v pravděpodobném světě, nabízí se mu vysvětlení, že se vypravěč zbláznil. Tuto variantu naznačuje několik momentů v příběhu. Nejdůležitější je asi to, že poté co se řidič navrátí do nemocnice, všichni mu tvrdí, že byl pryč pouze jednu noc a ne rok a půl. Poté co dokončí řidič své vyprávění, dozví se čtenář z textu autorského vypravěče, že tento muž byl odveden do psychiatrické léčebny. Text nám tedy dává jasné signály, že vypravěč příběhu je blázen. Krutost války a každodenní sbírání mrtvol a raněných z něho udělaly psychicky narušenou trosku, která už nedůvěřuje ani svým nejbližším, když prohlásí: „Všichni jsou to vrazi a spiklenci: moje žena, moje děti, sousedé, kolegové, Bůh a jeho prorok, vláda, noviny, a dokonce i Profesor, kterého jsem považoval za anděla...“¹¹⁷ Vypravěče, který byl denodenně vystaven pohledům na mrtvé či přeživší oběti sektářského násilí a teroristických útoků, situaci psychicky nezvládl, přestal rozeznávat realitu od nočních můr a pomátl se na rozum.

Nicméně, i přes náznaky ukazující na šílenství vypravěče, povídka nechává prostor i pro tu variantu, že se vše odehrálo, jak si to řidič vybavuje. Nikde není výslovně psáno, že jeho příběh jsou jen výmysly jeho chorého mozku. Pokud se čtenář rozhodne důvěřovat vypravěči, zároveň přijímá i jeho možný svět. Ten by se dal zde charakterizovat jako nemyslitelný, protože postava, ve které se slévají rysy absolutního dobra a absolutního zla, je mimo naše chápání. V takovém případě tyto nadpřirozené prvky odhalují zřůdnost války, ve které nejde o ideologie. Válka je jen hra, organizovaná jakýmsi šíleným Profesorem a ti, kdo se jí účastní, jen vykonávají své role. Všichni aktéři této hry jsou si toho vědomi, protože si bez skrupulí navzájem prodávají jednoho člověka, který je dostatečně přesvědčivý, aby mu lidé uvěřili.



Obrázek 2: „Voienské noviny“

Nehledě na to jakou interpretaci si vybereme, povídka znázorňuje způsob, jakým autor včleňuje do textu magicko-realistické prvky. Ty totiž fungují v jeho díle metaforicky, což

¹¹⁷ Blásim, *Madžnún sáhat al-ħurrija*, VI.

potvrzuje Warnesovo dělení na magický realismus víry, kam jsou nadpřirozené prvky začleňovány metonymicky, a neúcty, kde fungují metaforicky. Základní rozdíl mezi metonymií a metaforou definoval v moderní době Roman Jakobson. Zatímco metonymie je horizontální proces, který funguje na základě souvislostí, juxtapozice, a sledu událostí, metafora je vertikální postup – substituce, při které je možno si vybrat z různých možností a která se zakládá na podobnosti.¹¹⁸ Lacan, ovlivněn Jakobsenem, chápal metaforu jako místo, ve kterém se protínají různé „označující“, takže je možno dojít k substituci znaků.¹¹⁹ Zkrátka, „(v)e své nejjednodušší podobě je metafora zkráceným přirovnáním.“¹²⁰ Pokud z věty „Válka je absurdní (jako) hra, organizovaná jakýmsi šíleným Profesorem, ve které lidé jsou jen pěšáci vykonávající své role“, vypadne slůvko *jako* je na světě základ pro Blásimovu povídku. Jeho magicko-realistické prvky jsou tedy do textu uváděny na základě jejich podobnosti. Taková absurdní hra vyjadřuje absurdní podstatu války, a proto je možné ji nahradit.

Další povídkou ve sbírce *Madžnún sáḡat al-ḡurrija*, která se zabývá šíleností války je povídka „al-Džarída al- ‘askaríja“ (Vojenské noviny). Tento příběh vykazuje řadu nadpřirozených prvků. Povídka je uvedena, podobně jako v případě „Protokolu a reality“ externím vypravěčem. Ten představí hlavního vypravěče příběhu:

Půjdeme na hřbitov, do márnice a požádáme strážce minulosti o dovolení. Vytáhneme toho mrtvého a nahého do veřejného parku. Sedneme si na lavičku pod zralé oranžové slunce. Pokusíme se udržet jeho hlavu rovně. Nějaký hmyz nebo moucha bzučí okolo něj. I když mouchy bzučí okolo živých a okolo mrtvých rovným dílem. Snažně ho poprosíme, aby nám opakoval svůj příběh.¹²¹

Vypravěčem a hlavní postavou této povídky je tedy mrtvý. Ten pracoval jako editor kulturní stránky vojenských novin za irácko-iránské války. Jeho úkolem bylo představovat čtenářům novin válečné umění. Od vojáků mu přicházely básně různé úrovně a náš hrdina je vylepšoval a publikoval ve svých novinách. Jednoho dne mu přišly povídky nevídané literární úrovně. Vyprávěly o vojácích a jejich milenkách a soustředily se na prozkoumávání sexuální stránky lidské existence. Vypravěč se rozhodl přivlastnit si vojákovo dílo a napsal mu výhrůžný dopis, ve kterém stálo, že jeho příběhy představují hrubé porušení válečné morálky a že za ně bude nést odpovědnost před stranou Ba‘th. Týden na to, se náš editor dozvěděl, že dotyčný

¹¹⁸ Roman Jakobson, „Two Aspects of Language and Two Types of Disturbances“. In *On Language*. Linda Waugh and Monique Monville-Burston (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995).

¹¹⁹ Jacques Lacan, „The Agency of the Letter in the Unconscious.“ In *The Critical Tradition*, s. 1129-48.

¹²⁰ Eco, *Meze interpretace*, s. 77.

¹²¹ Blásim, *Madžnún sáḡat al-ḡurrija*, X.

voják zemřel, a že si tedy může přivlastnit jeho dílo. Získal spoustu literárních cen a stal se váženým hostem různých konferencí. Ale poté se přihodilo něco nepochopitelného: do jeho kanceláře začaly přicházet další a další sešity s příběhy od toho samého vojáka. Editor chtěl pochopitelně této záhadě přijít na kloub. Dokonce se vydal ke hrobu zabitého vojáka a spálil jeho tělo. Mezitím ale přicházely další a další příběhy a vypravěč začal propadat zoufalství. Opustil práci a manželku, rozvedl se, přestěhoval se na farmu, ale ani to nepomohlo, protože sešity si ho našly každý den a on tvrdě pracoval na tom, aby je všechny spálil. Doufal, že když skončí válka, skončí i toto šílenství s přísunem nových sešitů a příběhů. Ale když skončila irácko-iránská válka a začala další, vzal si život.

V této povídce se vyskytují dva nadpřirozené elementy. První se projeví hned v úvodu, v textu externího vypravěče, který čtenáři oznámí, že vypravěčem tohoto příběhu bude mrtvý vytažený z márnice. Tento fakt je prezentován bez jakéhokoli zaváhání, čímž vstupuje tato povídka do říše zázračna.

Další nadpřirozená událost jsou sešity s povídkami přicházející od mrtvého vojáka. Ty naopak vzbuzují údiv a hrůzu hlavní postavy, která se následně snaží, ač neúspěšně, přijít na nějaké racionální vysvětlení. I zde se čtenáři nabízí dvojí vysvětlení. Může se rozhodnout zůstat v pravděpodobném možném světě, anebo přijmout ten nepravděpodobný. Jinými slovy čtenář si musí vybrat mezi racionálním a nadpřirozeným vysvětlením. Pokud čtenář usoudí, že hlavní postava se jednoduše zbláznila, pak je její šílenství jen následkem hrůz války. Jako kulturní editor musí každý den číst stohy příběhů a básní vojáků, kteří jsou na frontě. Přestože v těchto textech nemůže být nic strašného, protože byli vycvičeni režimem k cenzuře sebe sama, přesto je skrze jejich hrdinské chvalozpěvy možno číst utrpení války.

Přijmout nadpřirozeno a chápat sešity s povídkami od mrtvého vojáka doslova, je ale v tomto případě přesvědčivější. Už to, že celý příběh začíná vyprávěním mrtvého, přinutí čtenáře se přemístit do zázračného módu, nepravděpodobného fikčního možného světa. Podle logiky nastavené v povídce tím, že mrtvý je schopen vyprávět příběh, je nutno předpokládat, že mrtví mohou i posílat dopisy.

V tomto případě tento nadpřirozený jev je další metaforickou výpovědí o děsivých rozměrech války. Na toto vysvětlení také poukazuje fakt, že záhadné sešity přicházely z různých částí fronty. Reprezentují tak osud všech vojáků, nejen jednoho jediného. Příběhů vojáků je tolik, že by se nevešly ani do skladiště, které si editor pro tyto účely pořídil. Je jich

tolik, že není v lidských silách je všechny spálit nebo jinak zničit, vždy zde budou nové a nové. Všechny tyto příběhy dosvědčují hrůzy války.

Další povídkou, která umně vyjadřuje krutost a absurditu války je „*Ma'riq al-džuthath*“ (Výstava mrtvol). Tento příběh se odehrává v říši podivuhodna, protože se v něm nevyskytují žádné nadpřirozené události, ale přesto jsou události, které se v něm odehrávají takřka neuvěřitelné. I v této povídce se objevují dva vypravěči, ale tentokrát jsou oba postavami v příběhu. První vypravěč povídku několika slovy uvede a ukončí a druhý vypravěč celou dobu mluví. Celá povídka je vlastně monolog člověka, jenž vysvětluje novému kandidátu na práci v tajné organizaci, co bude jeho úkolem. Tato organizace se zabývá zabíjením lidí a uměleckým vystavováním jejich mrtvol na veřejnosti. Její zájmy jsou pouze estetické a distancuje se od různých teroristických, či islamistických organizací. Lidský život pro ni nemá žádnou cenu. Jak se vypravěč vyjadřuje: „Každé narozené dítě je pouze další zátěží na potápějící se lodi.“¹²² Vypravěč dále vysvětluje, že „tato země“ – tedy Irák – nabízí jedinečnou příležitost k působení organizace, ale až se zde situace uklidní, je mnoho jiných zemí, které jsou kandidáty na přesun organizace. Příslušník tajné organizace popisuje práci jiných umělců. Zmiňuje se o někom, jehož přezdívka je „Satanův nůž“, a kým z duše pohrdá pro okázalost jeho práce. Satanův nůž barví údy těl obětí a vystavuje je uvázané na neviditelném vlákně. Agent Hluchý, kterého vypravěč naopak obdivuje, vytváří díla vyznačující se čistotou a jednoduchostí. Nakonec přidává historku o agentovi „Hřebovi“, snad jako výstrahu novému adeptovi na práci. Jak říká vypravěč: „Hřeb byl zbabělec nakažený banálním humanitárním cítěním a jako každý nemocný začal pochybovat o prospěšnosti zabíjení lidí a přemýšlet o tom, zda existuje nějaký stvořitel, který pozoruje jeho činy.“¹²³ Jak je vidět vypravěč a celá jeho organizace mají naprosto převrácené hodnoty. Jakýkoli náznak humanismu je pro ně známkou zbabělosti a odrazujícím příkladem. Po příkladu Hřebo ukončí hlavní vypravěč své vysvětlování a poučování a zabodne tomu, který ho až doposud poslouchal, nůž do břicha.

I přestože se v této povídce nenacházejí žádné nadpřirozené prvky, zanechá čtenáře užaslého a zmateného. V první řadě se zdá neuvěřitelné, že by existovala taková organizace, jaká je popsána v příběhu. Je možné, že by existovali lidé, kteří by



Obrázek 3: „Výstava mrtvol“

¹²² Blásim, *Madžnún sáħat al-ħurrijja*, s. XXX.

¹²³ Blásim, *Madžnún sáħat al-ħurrijja*, s. XXX.

zabíjeli jen pro estetické účely? Už zde čtenář váhá. Na tuto otázku může vrhnout světlo i záhadné vyústění příběhu. Čtenář si klade otázku, proč ten muž zabil adepta na práci v jeho tajné organizaci, když mu předtím tak rozsáhle a názorně vysvětloval jeho úkoly. V textu je posluchačův konec předznamenán hned v první větě. Příběh totiž uvede vypravěč sám slovy: „Před tím, než vyndal svůj nůž, řekl:“¹²⁴ Nabízejí se dvě vysvětlení. Buď o mužově smrti bylo rozhodnuto už od začátku, nebo byl zabit na náhlý popud mluvčího.

Pokud by byla první varianta pravdivá, pak by to jistě oslabilo důvěryhodost celého příběhu. Znamenalo by to, že mluvčí nikdy najmout muže nechtěl, aby bylo možné předpokládat, že veškeré detaily o tajné organizaci byly jen výmysly jeho choré mysli. I tak by případ mnoho vypovídal o hrůzách války, protože jsou v něm odkazy na aktuální svět, ve kterém existují teroristické organizace a márnice plné mrtvých. Nadále by svědčil o psychologickém dopadu, který válka na lidi má: Vypravěč si nedokáže vysvětlit hrůzu války jiným způsobem, než že si vymyslí a přesvědčí sám sebe, že je členem jakési organizace, která pojímá zabíjení jako umění. Potřeboval se o své výmysly podělit se svou obětí, kterou z bůhvíjakého důvodu zabije.

O druhé variantě, tedy o tom, že se mluvčí rozhodl muže zabít až v průběhu své řeči, svědčí poslední řádka povídky. Tentokrát vypráví oběť „Poté zabodl nůž do mého břicha a řekl: Ale ty se třeseš...“ Naskýtá se vysvětlení, že mluvčí neuznal adepta za schopného k výkonu jeho práce, když viděl, že se třese hrůzou při pouhém vyprávění. V takovém případě by bylo nutno uznat existenci tajemné organizace a s ní i existenci fikčního nepravděpodobného možného světa. Tato organizace by mohla být chápána jako další ukázka magicko-realistického prvku, který je zhmotněnou metaforou. Organizace je jen metafora pro společnost postiženou válkou, ve které jsou základní lidské hodnoty jako humanita považovány za slabost a lidský život nemá žádnou cenu. Možná je tato povídka také vyjádření myšlenky, která člověka může napadnout při pohledu na ostatky lidských těl po teroristických útocích: že je to dílo nějaké tajemné nelidské umělecké organizace. Tato povídka potvrzuje, že aby byl příběh záhadný až ohromující, nepotřebuje nutně nadpřirozené prvky. Todorovo váhání čtenáře je zde přítomno v plné míře i přes absenci nadpřirozena. Vše, co je v příběhu napsáno, se teoreticky mohlo stát, a přesto tomu čtenář nechce uvěřit. Tento příběh je tedy možno označit jako metafyzický magický realismus podle Spindlerovy typologie, protože představuje realitu z takových úhlů pohledu, že vytváří až magický dojem. Tato povídka je vynikající ukázkou toho, že by bylo škoda ochudit magický realismus o rovinu podivuhodna,

¹²⁴ Blásim, *Madžnún sáḥat al-ḥurrijá*, s. XXIX.

protože čistá lidská realita může být stejně nebo i více fantastická než svět, ve kterém se realita mísí s nadpřirozenem.

Téma války, které je jedno z nosných témat celé blásimovy sbírky, je v povídkách vyjádřeno magicko-realistickými technikami, které zdůrazňují její absurditu. Prvky nadpřirozena vytvářejí nepravděpodobné fikční světy, které slouží jako metafora války. Přestože jsou tyto světy v reálném světě shledávány jako nepravděpodobné, či nemožné, přesně vystihují absurdní podstatu války. Hra šíleného Profesora, který je zároveň Bůh i Dábel, či organizace, zabíjející lidi za uměleckým účelem, tvoří svou amorální, absurdní a a-ideologickou podstatou ekvivalenty sektářského násilí v Iráku po roce 2003. Jediný rozdíl tkví v tom, že válka v Iráku je součástí aktuálního světa. Dalo by se tedy říct, že autor svými magicko-realistickými metaforami vyjadřuje nepochopitelnost války a bouří se proti jejímu akceptování mezi jevy reálného světa.

3.1.1.2. Lidská bída

Povídka, podle které je pojmenovaná celá sbírka, „Madžnún sáḥat al-ḥurríja“ se zabývá tématem lidské bídy a ubohosti. Také tento příběh se odehrává v oblasti fantastična a to díky záhadným postavám dvou blondýnů, kteří v něm figurují. Tito dva blondýni se jednoho dne ukázali v chudinské části města zvané čtvrť Temnoty. Obyvatelé této čtvrti byli vyzábli a tmavší pleti, kterou zdělili po svých předcích – rolnících, do jejich čtvrti nevedla ani elektřina. Dva statní blondýni svým příchodem tedy přirozeně vzbudili velký rozruch. Každý den procházeli čtvrtí, mlčeli a usmívali se. Lidé si je oblíbili, děti očekávaly jejich příchod. Čtvrť se začala pomalu proměňovat a lidé to přičítali požehnání, které s sebou přinášeli dva blondýni. Lidem se začalo více dařit a vláda se rozhodla zavést do čtvrti Temnoty elektřinu. V ten moment i ti největší pochybovači začali věřit v zázračnou moc dvou blondýnů. Dědeček vypravěče vzpomíná:

Ani ne dva roky poté, co se prvně blondýni objevili, všechna přání se vyplnila jako zázraky v legendách a pohádkách. Staré panny se vdaly, zabahněné uličky byly vydlážděny, mnoho lidí se vyléčilo z chronických nemocí, většina dětí, jejichž výsledky ve škole byly dříve zahanbující, uspěla ve zkouškách. Největší zázrak se však stal, když byl královský režim svržen pučem, který zorganizovali hrdinští důstojníci obdaření podporou národa. Je nad slunce jasné, že všechno toto dobro a štěstí, které navštívily obyvatele čtvrti Temnoty, byly zásluhou blondýnů. Další novotou bylo, že se školy staly smíšené – pro chlapce a pro dívky. Vláda také

postavila kliniku kousek od čtvrti Temnoty, před kterou jsem prodával horkou cizrnu. A vláda jen udělala velmi logickou věc, když přejmenovala čtvrť Temnoty na čtvrť Květin.¹²⁵

„Zázraky“ blondýnů, které jsou zde popsány, by se většině lidí jevily jako samozřejmost. Jistý technologický a sociální pokrok je ale vnímán obyvateli čtvrtě Temnoty jako zázrak, který musí mít svou příčinu. Zde máme co dělat s jednou z charakteristik magického realismu – rozdílné chápání přirozena a nadpřirozena – která ale nevyjadřuje střet Západu a Třetího světa. Dvě kultury stojící proti sobě jsou spíše sociální úrovně: jistý stupeň modernity a oproti ní úplná chudoba a ubohost lidí, kteří žijí ve tmě, nemocech a smutku, a pro které se zlepšení jejich situace jeví jako zázrak.

Nejasnosti okolo blondýnů se ale prohlubují, když vyprávění po svém dědovi převezme hlavní vypravěč. Navazuje na dědečkův příběh tím, že poté co blondýni přestali do čtvrti docházet, se lidé rozhodli jim postavit sochy. Islamistická vláda ale rozkázala zbořit sochy jakožto modly, a tak se rozhořela bitva mezi vládními silami a obyvateli čtvrti, kteří se nechtěli soch vzdát. V tu chvíli se rozneslo, že se stal další zázrak a blondýni se připojili k protivládnímu boji. Vypravěč je v průběhu bojů odhozen po výbuchu bomby na zeď a takřka pohřben pod vrakem auta. V tu chvíli se zde objeví blondýni, kteří ho zpod auta vytáhnou a přinesou ho před dveře jeho domu. Opět je čtenář na pochybách o zdravém rozumu vypravěče, což potvrdí i informace, které o sobě prozradí on sám. Stěžuje si totiž, že si lidé povídají, že mu asi šrapnel poškodil mozek a že ho teď mladí nazývají „blázen z náměstí Svobody“. Květinová čtvrť byla totiž přejmenována na čtvrť Svobody. Vypravěč si také povzdechne, že se říká, že blondýni se v bitvě vůbec neukázali a že to byla pouhá propaganda. Na konci jeho vyprávění je odveden do psychiatrického zařízení, aniž by si to uvědomoval.

Konec příběhu tedy dává čtenáři jisté signály, že vypravěč se nejspíš zbláznil, ale i tak je na čtenáři, aby se rozhodl. Konečně, i kdyby se vypravěč zcela zbláznil a zbožštil si postavy blondýnů, nezašel by podstatně dál než většina obyvatel jeho čtvrti. I kdyby to byla jen propaganda, že blondýni přišli lidem na pomoc, lidé tomu by věřili a doufali v nadpřirozenou moc svých hrdinů.

Povídka „Madžnún sáḥat al-ḥurrijá“ je hořce ironickým zobrazením toho, jak se lidem žijícím v temné a zanedbané čtvrti mohou obyčejní blondýni zdát jako andělé a běžný pokrok jako zázrak.

¹²⁵ Blásim, *Madžnún sáḥat al-ḥurrijá*, XXIII.

3.1.1.3. Konzervatismus Iráčanů

S chudobou a zaostalostí je spojeno i téma konzervatismu společnosti. Na tomto místě je příhodné zmínit i další Blásimovu povídku „‘Adhrá’ wa al-džundí“ (Panna a voják), která sice neobsahuje prvky fantastična, ale zato vykazuje rysy Gotické prózy, jež kombinuje hrůzu a milostnou zápletku. Kromě toho rozestírá hranice mezi člověkem a zvířetem a vnáší do sbírky upírské a kanibalistické motivy. V této povídce ale autor zůstává v rámci metafory a nepřekročí práh mezi realitou a nadpřirozenem a jejím zhmotněním.

Hlavní část příběhu je zasazena do roku 1996 do továrny na výrobu vojenských obleků, kterou OSN považuje za skladiště zbraní. Jeden z vojáků, Ĥamíd, se zamiluje do dívky, která v továrně pracuje a jmenuje se Fátin. Naléhá na Fátin, aby se sešli mimo továrnu, ale Fátin se příliš bojí svých bratrů. Nakonec se setkají v jednom z místností továrny, kde jsou (omylem?) zavřeni. Právě v tu chvíli začínají vyjimečné prázdniny, a pozorovatelé OSN se chystají na inspekci. Bohužel si ale dají načas a do továrny se vypraví až po dvou týdnech prázdnin. Mezitím Fátin zemře a Ĥamíd přežije jen díky tomu, že pije její krev a pojídá její tělo. Tento příběh ve svém důsledku zpochybňuje hranice mezi člověkem a zvířetem, přirozenem a nadpřirozenem a zároveň kritizuje konzervatismus irácké společnosti.

Ĥamíd pijící krev své milované a pojídající její prsty, poskytne hororový obraz člověka, jehož v nejtěžších chvílích opustí jeho člověčenství. Není snad kanibalismus jedním z největších tabu, který odděluje člověka od zvířat, civilizaci od přírody? Freud své knize *The Future to an Illusion* řadí kanibalismus mezi jeden z přirozených lidských instinktů, který byl potlačen v zájmu civilizovanosti.¹²⁶ Ĥamíd je příkladem toho, že člověka v okamžiku, kdy se jedná o jeho přežití, tato civilizovanost opouští a projevují se jeho pudy.

V textu se ale nacházejí i další odkazy na téma člověk-zvíře, a to když se vypravěč vyjádří o Ĥamídových pronásledovatelích jako o vlčích, kteří ho sledovali deset let, aby na něm mohli vykonat pomstu. Popisem Ĥamídova zohaveného těla začíná celá povídka: „Do zadku mrtvolky byla nacpána láhev alkoholu a z pravé ruky byly uříznuty tři prsty. Kromě toho byla vidět další hrozná zranění, která jakoby byla skutkem vlků a ne lidí.“¹²⁷ Lidé jsou tady popsáni jako vlci, kteří ztratili svoji lidskost.

Jak už bylo řečeno v textu se žádné jasné prvky nadpřirozena nenachází. To ale jen v tom případě, že realisticky smýšlící člověk přičítá veškeré souhry okolností náhodě. Byla to

¹²⁶ Sigmund Freud, *Future of An Illusion* (London: Hogarth Press, 1962), s. 6.

¹²⁷ Blásim, *Madžnún sáħat al-ħurrijja*, s. XIII.

pouhá náhoda, že někdo zamkl místost, která se normálně nezamyká? Byla to náhoda, že zrovna začínaly prázdniny? Byla to náhoda, že si nikdo v autobuse nevšiml že Fátin chybí? A byla to náhoda, že inspektoři OSN přišli až za dva týdny po začátku prázdnin? Stejně jako čtenář i vypravěč váhá: „Snad Bůh osobně zasáhl do událostí onoho dne, nebo to, co se odehrálo, byla práce ďáblů z království náhody, a nebo vše bylo špinavou prací lidských rukou.“¹²⁸ Zdá se, že v Blásimově světě náhoda neexistuje. Ostatně jak Eco prohlásil „(č)lověk nikdy nečelí náhodě nebo osudu; vždy je součástí nějaké zápletky (Ať už kosmické nebo situační), jež se zrodila v nějaké jiné mysli podle zákonů fantastické logiky, jež je logikou knihovny“.¹²⁹ Nicméně v Blásimových povídkách je konečné rozhodnutí ponecháno na čtenáři, jehož moment váhání zařazuje tuto povídku do říše literatury fantastična.

Konečně tato povídka a její téměř hororové prvky slouží jako kritika konzervativnosti irácké společnosti. Protože kdyby se Fátin a Ĥamíd nemuseli schovávat, nic takového by se nestalo. Tak jako tak, Fátinin osud byl zpečetěn v tu chvíli, kdy byly dveře za dvojicí zamčeny, protože, jak se sama vyjádřila, i kdyby ji našli živou, bratři by ji zabili. Tito bratři a příbuzní Fátin, připodobnění k vlkům, kteří symbolizují hodnoty jako ženská ctnost, jsou také hlavním objektem autorovy kritiky. Zatímco Ĥamíd podlehl zvířecím pudům jen ve chvíli extrémního fyzického a psychického vypětí, Fátinini příbuzní ho chladnokrevně pronásledovali deset let, aby na něm vykonali krevní mstu.

3.1.2. *Utrpení exilu*

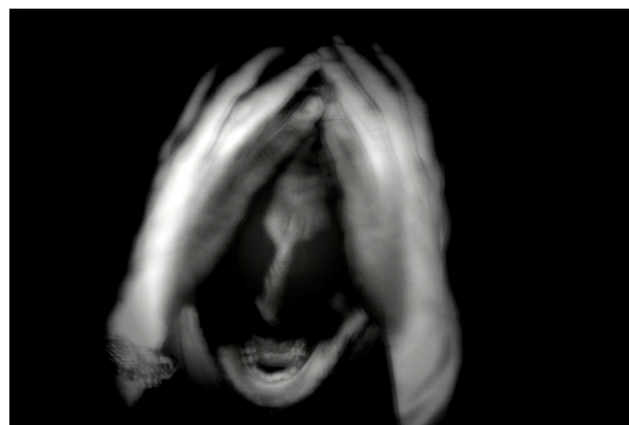
Exil je dalším velkým tématem Blásimových povídek, i když se dá říci, že je pouze následkem tragické situace v Iráku a válek, které jej provází. Je třeba zdůraznit, že i když se Blásimovým postavám podaří překročit hranice, které je dělí od jejich vytouženého prostředí, břemene, které si s sebou nesou, se nezbaví. I nadále zůstává jejich pohled upřen do minulosti, a to bez ohledu na jejich přání. Minulost je pronásleduje na každém kroku a znemožňuje jim začít znovu od začátku. Nicméně ti, které v exilu pronásleduje minulost, se mohou počítat mezi ty šťastnější. Existuje totiž velká spousta uprchlíků, kteří se do vytouženého cíle nikdy nedostanou, což je i tématem povídky „Šāḥinat Berlín“ (Kamión do Berlína).

¹²⁸ Ibid, XIV.

¹²⁹ Eco, *Meze interpretace*, s.175.

„Šāḥinat Berlín“ vypráví příběh skupiny třiceti pěti iráckých uprchlíků, kteří se snaží dokončit svou vytouženou cestu do lepšího světa. Poslední úsek, který jim zbývá, je cesta z Istanbulu do Berlína. Dohodnou se s jedním spolehlivým převaděčem a vydají se na svoji cestu v nákladním voze. Třetí den se ale vůz z neznámých příčin zastaví a všech třicet pět mužů zůstane uvězněno uvnitř vozu. Když srbská policie narazí na opuštěný kamion, nalezne jen jednoho živého muže mezi hromadou zmrzačených těl.

Fantastický prvek se objevuje až na úplném konci povídky. Srbský policista, jeden z těch co našli mrtvoly iráckých uprchlíků, přísahá své ženě, že viděl, jak ten jediný přeživší vyskočil z vozu a když doběhl k lesu, padl na všechny čtyři a změnil se v šedivého vlka. Autor v této povídce jen dovedl dokonce svoji metaforu o člověku, který může být vlkem, kterou použil například v povídce „al- ‘Adhrá’ wa al-



Obrázek 4: „Kamión do Berlína“

džundí.” Hranice mezi člověkem a zvířetem se zde úplně smazává. Z popisu spouští, kterou za sebou vlčí muž zanechal, jde husí kůže:

V kamiónu leželo třicet čtyři mrtvých těl. Nerozkrájely je nože ani žádná jiná zbraň, ale byla to těla, na nichž se vyřádili drápy a zobáky orlů, zuby krokodýlů a různé jiné neznámé nástroje. Vůz byl plný exkrementů, moči, krve, rozmandlovaných jater, vydloubaných očí a vnitřností, přesně jako by zde byli hladoví vlci.¹³⁰

Je jasné, že vztah mezi člověkem a vlkem je jedním z důležitých Blásimových motivů. Jinými slovy, jak je možno oddělit člověka od zvířete, když lidé pod tíhou okolností klesají na úroveň zvířat. I v této povídce ale není zcela jasné, zda se muž opravdu ve vlka proměnil, nebo zda se srbský policista pomátl, když spatřil tu spoušť. Zase záleží pouze na čtenářovi, rozhodne-li pro přirozené či nadpřirozené vysvětlení, pro pravděpodobný či nepravděpodobný možný svět.

Téma člověka, který se stane zvířetem nám může připomenout román Ibráhíma al-Kúního *Nazíf al-ḥadžar*, ve kterém se hlavní hrdina změní v mýtického muflona *waddana*. Nicméně mezi oběma texty existuje podstatný rozdíl. al-Kúního hrdina tím, že se změní ve

¹³⁰ Blásim, *Madžnún sáḥat al-ḥurrija*, s.IX.

waddana, uprchne italským utiskovatelům. Miriam Cooke při své analýze al-Kúniho románu spojuje tuto epizodu s před-islámskou su lúckou poezií, ve které básník odvrhne svůj kmen a přijme život v novém zvířecím kmeni, i s Gattari a Deleuzovou interpretací „stávání se zvířete“.¹³¹ Podle těch „stávání se zvířetem“ představuje ty, kteří stojí na okraji, jsou utlačováni a revoltují. Blásimova povídka nenabízí přeměnu ve vlka, jako alternativní existenci pro marginalizované skupiny. Blásimův třicátý pátý uprchlík není hrdinou povídky v pravém slova smyslu. Naopak zastává postavu anti-hrdiny, nebo oběti, kterou po několika dnech bez vody, jídla, mezi mrtvolami a exkrementy opustí veškeré zábrany. Je možno říci, že ten muž pro své urputné lpění na životě obětuje svoji lidskost a změnil se ve vlka. Protože v takovém světě přežije jen ten, kdo se dokáže proměnit ve zvíře.

Blásimovi uprchlíci se stávají zvířaty ve dvojím smyslu: tím, že se tak chovají ve chvílích boje o přežití a tím, že je na ně tak pohlíženo. Zatímco Gháda Sammán připodobňuje své imigrantské postavy k duchům, Blásim používá metaforu zvířat. Například v povídce „Ḥaḡibat ‘Alí“ vypravěč, který se chystá přejít hranice z Turecka do Evropy, říká: „Ušetřil jsem si svojí prací nějaké peníze a dal jsem je těm co převádějí lidský dobytek z Východu na farmy Západu.“¹³² Vypravěč si v tomto příběhu nedělá žádné iluze o své budoucnosti na západě a suše se vyjadřuje o uprchlících, a tedy i sám o sobě, jako o pouhém dobytku. Nejen, že se uprchlíci do exilu dostávají stejným způsobem, jako se přepravují zvířata. Je s nimi také tak jednáno. A když se konečně dostanou na „farmy Západu“, lidé, kteří třeba dříve požívali důstojné postavení, se musí spokojit jen s tou nejpodřadnější prací a ponižujícím zacházením.

Záhadou povídky ale zůstává, proč se kamión vlastně zastavil. Vypravěč ale smete tuto záhadu ze stolu slovy: „Není důležité, co se stalo s převaděči. Neboť všechny tyto příběhy jsou si navzájem podobné. Snad se převaděči dozvěděli o tom, že policie sleduje jejich pohyb, a chtěli se na pár dní schovat, nebo to mělo z nějakého banálního důvodu spojitost se spory o peníze mezi různými převaděčskými mafiemi.“¹³³ Z vypravěčova komentáře vyplývá, že hledat nějakou konkrétní příčinu za touto tragédií je nepodstatné. Co je podstatné, je to, že se takové příběhy dějí a spousta uprchlíků umírá v hrozných podmínkách na své cestě za lepším světem. Autor zde odtrhuje příběh od jeho postav a dává mu prostřednictvím vypravěčova tajnůstkářství univerzálnější rozměr.

¹³¹ Cooke, „Magical Realism in Libya“, 13.

¹³² Blásim, *Madžnún sáḡat al-ḡurrijá*, VII.

¹³³ Idem.

V souvislosti s touto povídkou je ještě třeba zmínit, že připomíná román Ghassána Kanafáního *Ridžál fi al-šams* (1963, Muži na slunci), který se zabývá tématem palestinské emigrace za prací. Tři Palestinci se snaží dostat z Basry do Kuvajku ukrytí v autě s cisternou. Na každé pohraniční stanici se musí schovat v cisterně i přes sluneční žár. Na jedné z nich řidiče celníci zbytečně zdržují a ten, když se vrátí k autu a otevře cisternu, nalezne všechny tři muže mrtvé. Je zřejmé, že podobné katastrofy se na cestě do emigrace stávají. Zatímco Kanafání se zaobírá jen touto myšlenkou jako takovou, Blásim se obrací k tomu momentu hrůzy, kterou museli muži v autě vytrpět. Blásim však jen naznačuje, nepopisuje realistické detaily každého hrůzyplného dne uprchlíků v nákladním autě.

Další povídkou, která se zabývá otázkou exilu a zároveň se v ní objevují fantastické prvky je povídka „Kawábís Kárlús Fúintes“ (Noční můry Carlose Fuentesese). Vypráví příběh mladého Iráčana, Salíma, který se původně živil jako sběrač mrtvol a který získá azyl v Holandsku. Mladý muž se rozhodne úplně se zbavit své irácké identity. Přijme nové jméno – Carlos Fuentes – a začne dělat vše pro to, aby se co nejrychleji začlenil do společnosti. Naučí se rychle holandsky, najde si práci a ženu a zapřísahá se, že arabsky už nikdy nepromluví ani slovo. Vnímá svoji bývalou vlast jako zaostalou zemi plnou lidského utrpení a chce ji vymazat z paměti. Snaží se být modernější a liberálnější než Holanďané. Vše se mu daří až do té doby, než ho začnou pronásledovat noční můry. Ve svých snech Carlos zapomíná mluvit holandsky. Jindy se mu zase zdá, že vykonal teroristický útok v centru Amsterdamu. Podobné sny ho začnou pronásledovat každou noc, a tak začne Carlos studovat knihy o psychologii a snaží se naučit jak ovládat své sny. Jednoho dne si konečně ve snu uvědomí, že sní, což je okamžik na který celou dobu čekal. Ve snu se nachází v Bagdádu a v ruce má pušku. Začne střílet po všem, co se hýbe, až spatří sám sebe jako Salíma ‘Abd al-Ḥusaina s koštětem v ruce. Carlos po Salímovi několikrát vystřelí, ale Salím skočí z okna. Další den je Carlos Fuentes nalezen mrtev na chodníku před svým domem.

V povídce „Kawábís Kárlús Fúintes“ (Noční můry Carlose Fuentesese) se prolíná sen se skutečností. Sny Carlose Fuentesese vyjadřují jeho nejčernější noční můry, které se vztahují k jeho potlačovaným obavám o nemožnosti integrace v Holandsku. Zde se nabízí Freudův pojem „návrat potlačovaného“, jakožto pocitu, který ač byl potlačen se musí nějakým způsobem projevit. Zde se tak stane v podobě snů. Carlos zašel až do extrému, aby se začlenil do holandské společnosti a naprosto zavrhl celý svůj minulý život a svoji identitu. Jeho minulost ho ale začala pronásledovat ve snech. Je příznačné, že ač si ve svém snu myslel, že on je Carlos, ve skutečnosti byl právě Salímem, který vyskočil z okna. Tato povídka se svými

snovými elementy vyjadřuje nemožnost kompletního začlenění do společnosti. V exilu člověk navždy zůstává tak trochu zatížen svou minulostí, která ho vždy staví do jistého časoprostoru mimo, který nemůže sdílet s ostatními členy společnosti jeho nové „vlasti.“

Na příbězích Blásima věnovaných uprchlíkům a exilu je vynikajícím způsobem znázorněný Lacanův koncept touhy. Lacan odděluje touhu od žádosti a potřeby. Potřeba je v první řadě biologické povahy, která může být formulována žádostí. Žádost je obecně žádost lásky. Touha je charakterizována jako to, co zbyde nevyplněno. Zásadním rysem touhy je, že nemůže být uspokojena.¹³⁴ Blásimovi uprchlíci touží po novém světě, novém životě, ale místo toho dostanou v nejlepším případě místo v anonymním uprchlickém centru. Jejich biologické potřeby jsou naplněny, ale pořád to hlavní postrádají. Touží po novém domově, nové identitě, a po vymazání hrozivých vzpomínek, které je vážou k domovu. Hned při vstupu do nové společnosti jsou ale znevýhodněni a jejich původ je bude provázet i po celý jejich následující pobyt. Nikdy ale nebudou schopni se zcela odpoutat od noční můry jejich minulosti a začít nový život. Budou se navždy zmitat mezi touhou po novém životě a potlačovanou touhou po starém domově v době, kdy v něm byly ještě podmínky snesitelné. Ani jedno ani druhé není možné. Přestože se takovými nevyplněnými touhami vyznačují všichni lidé, situace uprchlíků a imigrantů je speciální. Jejich základní touha se totiž vztahuje k něčemu tak zásadnímu jako je domov a identita, která je jejich pozicí značně narušena.

Tato část se věnovala způsobu jakým Hasan Blásim používá magicko-realistické techniky ve svých povídkách. Autor používá prvky nadpřirozena, aby se pokusil vyjádřit realitu, která často hraničí s lidskou schopností chápání. Nadpřirozené prvky jsou většinou zhmotněné metafory nepředstavitelného utrpení iráckých uprchlíků či obětí války, chudoby a konzervatismu. Z toho vyplývá první funkce začlenění elementů z říše fantastična do textu – dokumentování reality moderního Iráku, které jde pod povrch reality. Tím se dílo Hasana Blásima řadí mezi díla narativního dokumentu.

Z potřeby dokumentovat lidské utrpení se autor dostává k druhému problému, který je rovněž vyjádřen pomocí magicko-realistických prvků: Občas je velmi těžké odlišit realitu a fikce. V Blásimových povídkách se slévá popis reality s popisem představ chorých mozků Iráčanů a hranice mezi těmito dvěma světy je nejasná.

¹³⁴ Jacques Lacan, „The Agency of the Letter in the Unconscious.“, s. 1129-48.

Obtíže rozlišit mezi realitou a smyšlenkou jsou spojeny s posledním velkým autorovým tématem, jež čtenáři předkládá pomocí technik magického realismu. Ty totiž v Blásimově díle slouží k vyjádření autorova pohledu na svět. Blásimovy povídky předkládají svět jako těžko pochopitelný, ale zároveň magický. Realita může častokrát přesahovat lidskou představivost.

V následující podkapitole si ukážeme, že tyto tři funkce, které magický realismus v Blásimově díle zastává, jsou zároveň třemi rozdílnými přístupy ke skutečnosti: dokumentaristickým, pragmatickým a magickým. Ve zkratce by se dalo říci, že v centru autorova zájmu stojí problematika dokumentování zázračného, absurdního a těžko uchopitelného světa, ve kterém žijeme. Pro hledání důkazů o tomto tvrzení se uchýlíme k analýze Blásimových povídek mimo sféru magicko-realistických technik.

3.2. Za hranicemi magického realismu

3.2.1 Dokumentaristický přístup k realitě: důraz na vyprávění a kinematografické detaily

Na autorovu snahu dokumentovat události v Iráku ukazují zvolená témata jeho povídek, řada narativních technik, i explicitní komentáře k tomuto tématu v textu, které se týkají důrazu na vyprávění příběhů. V této souvislosti je třeba připomenout, že sám autor začal s filmovou dokumentaristikou dříve, než se stal spisovatelem. V jeho příbězích je znát, že autor v podstatě nemá na vybranou a musí zaznamenávat osudy svého lidu. Realita Iráku ale pro dokumentaristu představuje tvrdý oříšek. Autor se potýká s otázkou jak reprezentovat realitu, která je horší, než může lidská představivost pojmout, což je i jedním z hlavních tématů jeho textů.

Jak už bylo řečeno, povídky ve sbírce *Madžnún sáḡat al-ḡurrijā* jsou rovnoměrně rozloženy, aby reprezentovaly hlavní tragédie, které postihly moderní Irák a Iráčany. Všechny povídky jsou zasazeny do přesného historického kontextu a v samotném textu povídek se také objevují odkazy na další historické události. Například povídka „Džarída al-‘askaríja“ je věnována „mrtvým iránsko-irácké války (1980-1988)“¹³⁵ Ostatní povídky také povětšinou začínají přesným historickým uvedením do děje. První řádky povídky „al-Mulaḡḡin“ (Skladatel) zní: „Dža ‘far al-Muṡallibí se narodil ve městě al-‘Amára. V roce 1973 odstoupil od svého členství v komunistické straně a připojil se k vládnoucí straně Ba ‘ṡh. V ten samý rok

¹³⁵ Blásim, *Madžnún sáḡat al-ḡurrijā*, s.X.

jeho žena porodila jejich druhého syna. Dža'far hrál profesionálně na 'úd stal se uznávaným skladatelem vlasteneckých písní. Byl zabit roku 1991 v průběhu kurdského povstání v Kirkúku.¹³⁶ Tato pasáž jako by byla vystřižena ze stručné encyklopedie iráckého kulturního magazínu. Autor používá tohoto faktického stylu a reálných událostí, aby podpořil autenticitu svého vyprávění.

Další pozoruhodnou charakteristikou sbírky *Madžnún sáḡat al-ḡurrijā* je výběr jejich hrdinů. Tito hrdinové, jsou spíše anti-hrdinové – kolaboranti a oslavovatelé diktátorského režimu, odklízeči mrtvol, uprchlíci na okraji společnosti, atd. Takový výběr hlavní postav vypovídá o autorově snaze dát hlas těm, kteří se obvykle nedostanou ke slovu. I to vypovídá o jeho záměru dokumentovat realitu hlouběji a pozorovat ji z neomšelých úhlů pohledů.

Dalším významným prvkem, který svědčí o tom, že jedním z hlavních záměrů autora, je zaznamenat krutou realitu moderního Iráku, je jeho důraz na detail. Zde v sobě autor nezapře dokumentaristu. Jakoby dokumentaristickým okem kamery popisují Blásimovi vypravěči nejmenší detaily hororových scén, které jsou ale denní realitou moderního Iráku. Hlavně se zaměřuje na popis všudy přítomné smrti.

Jedním z takových popisů hrůzu nahánějících detailů, je například výše citovaný popis nálezu mrtvých těl uprchlíků srbskou policií. Podobných popisů a detailů se ale v textu nachází nespočet. Z povídek, kterými jsme se zde zabývali, je mnoho takových detailů k nalezení například ve „Ma'riḡ al-džuthath“. Vypravěč, který připravuje nového adepta na práci v tajné organizaci, popisuje práci některých jejích zaměstnanců. Jedním z nich, jehož přezdívka je „Dáblův nůž“, vypravěč opovrhne, protože „barví usekané části těl klientů a věsí je na průhledné šňůry, srdce tmavě modrou, žaludek zelenou, játra a varlata žlutou“.¹³⁷ Další je ale podle vypravěče prvotřídní umělec, za jehož nejlepší dílo považuje zabití kojící ženy: „Všichni kolemjdoucí a řidiči hleděli na nahou obtloustlou ženu, k jejímuž levému prsu bylo přisáté její dítě, také nahé. Žena byla posazena pod odumřelou palmu na ostrůvek uprostřed zacpané ulice. Nebylo vidět stopy po zranění či kulce ani na těle ženy a ani na těle jejího dítěte. Ona i dítě vypadali živí, jako potůček průzračné vody.“¹³⁸ Poslední agent, kterého vypravěč zmíní je „Hřeb“, který nedokázal zabít člověka, a tak ukradl z márnice „tělo dítěte, jemuž stejně jako členům jeho rodiny byly uřezány hlavy ze sektářských důvodů. Hřeb se rozhodl vystavit tuto mrtvolu v restauraci a na stůl položit oči jeho příbuzných na krvavých

¹³⁶ Blásim, *Madžnún sáḡat al-ḡurrijā*, s. XXXVI.

¹³⁷ Ibid, s. XXIX.

¹³⁸ Ibid, s. XXX.

talířích. ¹³⁹ Tyto hrůzné detaily otřesou čtenářem, který dokáže vizualizovat otřesné scény, které se Iráčanům naskýtají po teroristický či jiných útocích. Blásim se ve svých povídkách vysmívá a bouří proti idealizaci smrti. Každá smrt, v jakémkoli zájmu či ideálu, je strašlivá. Slovy vypravěče povídky „Al-Ibtisáma al-maš’úma“ (Neblahý úsměv): „Kolik je jen nekonečné naivity v příbězích o naší krásné smrti!“¹⁴⁰

Autorovo používání dokumentaristických detailů může vést i ke groteskním situacím. Například v povídce „al-Džarída al-‘askarija“ se zoufalý editor kulturní stránky vydává hledat záhadného mrtvého vojáka, který mu posílá stohy dopisů s příběhy. Podaří se mu najít jeho hrob a podplatit pracovníky ministerstva, aby mu pomohli vykopat tělo: „Ležel tam - zahnívající mrtvola s dírou v čele. Několikrát jsem tělem zatřásl, abych se ujistil o jeho smrti. Šeptal jsem mu do ucha. Potom jsem hodně nahlas vykřikl a začal mu nadávat a vyzval jsem ho, jestli je schopen, ať otevře ústa nebo zahýbe malíčkem své ruky. On byl ale zcela mrtvý. Z jeho krku vylezl červ, který pronásledoval jiného červa. Poté oba zmizeli uvnitř někde blízko jeho ramene.“¹⁴¹ V této scéně se stýká horor s groteskou. Muž se snaží zjistit jestli je rozkládající se mrtvola muže úplně mrtvá, třese s ním, křičí na něj a jediné, čeho dosáhne je, že vyruší dva červy.

Autor se při svých detailních popisech nezaměřuje jen na scény smrti. Překračuje i jiná tabu. V povídce „al-Mulaḥḥin“ skladatel tak dlouho zpívá písně, které urážejí Boha, Proroka a jeho ženy, až jeho syn dostane jednoho dne záchvat zuřivosti a chystá se ho zastřelit. „Byl by ho býval zabil, kdyby nebylo matky, která roztrhla svoje šaty, přičemž se odhalily její prsa, a začala křičet. Můj bratr zůstal jako přikovaný, když uviděl matčina obrovská prsa, která visela dolů přes její břicho jako zvíře s vyhrzlými vnitřnostmi.“¹⁴² Pohled na matčiny prsa, zde vyjádřený zase hrůzu nahánějícím přirovnáním, se dá zajisté počítat mezi společenská tabu. Jen tento pohled odvrátí otcovraždu, která se málem odehrála.

Autorův záměr dokumentovat a vyprávět děsivý příběh moderního Iráku je možno identifikovat, kromě tematické roviny, i na úrovni jeho narativních technik. Jeho styl vyprávění připomíná příběhy *Tisíce a jedné noci*, ve kterých je také velký důraz kladen na očitě svědectví. Blásim nechává své vypravěče vyprávět jejich příběhy přímo bez nějakého zprostředkovatele. Je pro něho typické, že jeden vypravěč uvede povídku, ale jiný vypravěč –

¹³⁹ Idem.

¹⁴⁰ Ibid, s. XXXIX.

¹⁴¹ Ibid, s. XII.

¹⁴² Ibid., s. XXXVII.

který byl do děje nějakým způsobem zapleten – ji odvypráví. Tímto způsobem vytváří autor větší dojem autentičnosti příběhů, protože je vždy vypráví “očítý svědek”.

Další technikou, kterou autor upozorňuje na situaci Iráčanů je negace. Například v povídce „Panna a voják“ je Ĥamíd představen slovy: „Ten muž nebyl obětí sektářského násilí, které v Bagdádu zesílilo v roce 2006, i přesto, že tělo bylo objeveno v té době. Ten muž nebyl policistou ani zrádným tlumočnickem pracujícím pro americkou armádu, nebyl to novinář ani vůdce nějaké milice. A nebyl to ani náhodný civilista.“¹⁴³ Díky tomu, že se dozvíme, kým vším Ĥamíd nebyl, dozvíme se také, že úmrtí takových lidí jsou v Bagdádu běžná. Autor takovou metodu používá na různých místech v textu. Stejně tak v povídce „Ma'rif al-džuthath“ vypravěč zdůrazňuje adeptovi na práci v tajné organizaci: „Pamatuj, příteli, že my nejsme teroristi, jejichž cílem je zabít co nejvíce lidí, aby zastrašili ostatní, nejsme ani šílení zabijáci, kteří pracují za peníze. Nemáme nic společného s fanatickými islamistickými skupinami, či tajnými službami nějakého hanebné vlády ani žádnými jinými přeludy.“¹⁴⁴ Zatímco tajná organizace je jedinečná a liší se od jiných skupin, které zabíjejí lidi, z vypravěčova monologu vyplývá, že takové skupiny jsou v Iráku běžné.

Kromě těchto narativních technik autora, které vypovídají o jeho potřebě vyprávět příběhy, a tak dokumentovat situaci Iráku, se dokumentace jako motiv často objevuje v textu. Svědčí o tom mnoho komentářů jeho postav, které se obvykle linou v metafikční rovině jako červená čára skrze jeho dílo. Zaznamenávání a vyprávění příběhů vytváří důležitou tematickou oblast v mnoha povídkách.

Zvláštní téma tvoří postavy - vypravěči, které se zaobírají svoji potřebou vyprávět příběhy. Většinou se shodují na tom, že vypráví své příběhy, protože *musí*. Například žadatel o azyl v povídce „Realita a protokol“ musí vyprávět svůj příběh, aby získal dovolení k pobytu ve Švédsku. Vyprávění zde tak nabývá důležitosti jako prostředek k záchraně života. To nám může připomenout příběhy *Tisíce a jedné noci*, kde příběh znamená život a mlčení smrt. V příbězích *Tisíce a jedné noci* se často objevuje motiv postav, které musí vyprávět svůj příběh, a jen na základě toho jestli je dostatečně zajímavý, se rozhodne, zda-li bude dotyčnému darován život. Stejně tak vypravěč povídky „Aršif wa al-wáqi“ musí svým příběhem zaujmout imigračního důstajníka natolik, aby ho mohl doporučit k získání azylu ve Švédsku a aby mu tak daroval právo na nový život.

¹⁴³ Blásim, *Madžnún sáħat al-ħurrijja*, s. XIII.

¹⁴⁴ Ibid, XXIX

V povídce „Ḥaḳíbat ‘Alí“ (Alího taška) vypravěč přiznává, že psát o uprchlících je jeho „rakovina“ a že neví, „jak ji vyléčit“. Bojí se, že skončí jednoho dne jako Chálid al-Hamrání, irácký spisovatel, který psal celý život příběhy o jednom trhu, a když byl trh zbourán, aby byly na jeho místě postaveny bytové domy, spisovatel spáchal sebevraždu.¹⁴⁵ Stejně jako Chálid al-Hamrání se vypravěč nedokáže zbavit nutkání psát o tom samém a popisovat osudy uprchlíků. Zde je možno si všimnout zajímavého intertextového odkazu na autorovu vlastní povídku. Chálid al-Hamrání je totiž hrdinou jiné Blásimovy povídky, která se ve sbírce také nachází: „Súq al-qíṣaṣ“ (Trh příběhů). V povídce, jejímž hrdinou je Chálid al-Hamrání se nedozvíme nic o jeho smrti. Až v povídce „Ḥaḳíbat ‘Alí“ se vypravěč o smrti Chálida zmíní. Tímto způsobem vytváří autor ucelený fikční svět, jehož součástí jsou jeho povídky.

V „Šāḥinat Berlín“ (Kamión do Berlína) zase vypravěč uvádí příběh, který bude vyprávět, slovy: „Co *potřebuji*, je napsat tento příběh, jako skvrna od hovna na noční košili, nebo snad skvrna ve tvaru divoké květiny.“¹⁴⁶ Přirovnává tedy svůj příběh ke „skvrně od hovna“. Lidé se většinou chtějí takových skrvn zbavit, a proto by se mohla vypravěčova poznámka chápat tak, že potřebuje vyprávět ten příběh, aby se ho konečně zbavil. Jako by se zbavoval břemene, které musel nosit, a předat ho někomu jinému prostřednictvím svého vyprávění.

Exiloví autoři mají jen dvě možnosti, buď se ze svých traumat vypsát nebo ne. Z Blásimových textů je zřejmé, že v jeho případě je druhá varianta téměř nemožná. Kdyby se z problémů nevypsal, musel by trpět. Autor si musí vypsáním příběhů ulevit, nemá jinou možnost. Jeho výtvořky jsou ale plné šířavosti a nabízí jen neutěšený obraz Iráku plný sebezničující kritiky. Tak jako tak, psaní mu nepřináší spásu.

I přestože se autorovi neuleví, zaznamenání osudů svých spoluobčanů dokáže plnit jiný účel. Autor se chápe pera ve snaze nahradit historiky a zachytit aspekt událostí moderního Iráku, které doposud zůstávají skryté. Snaží se nahradit média, jež zobrazují mrtvé v číslech, a snaží se přiblížit situaci, kterou sám nedokáže pochopit, i západnímu publiku. Tím se Blásimovo dílo zařazuje mezi žánr narativního dokumentu.

Zde se ale objevuje první problém. Jak vylicit tyto tragické osudy a lidskou ubohost bez toho, aby příběh upadl do sentimentality a aby jen potvrzoval stereotypy o Třetím světě?

¹⁴⁵ Blásim, *Madžnún sáḥat al-ḥurrijá*, s. XIX.

¹⁴⁶ Blásim, *Ibid.*, s. VII.

Autor si je tohoto problému vědom a vyjadřuje ho ústy svého vypravěče, který v povídce „Ḥaḳíbat ‘Alí“, ještě než začne líčit ‘Alího příběh, prohlásí: „příběh ‘Alího al-Bašráwího mě už dlouho lákal, abych ho zaznamenal. A to i přesto, že je zatížen smutkem, temnotou a několika výjevy z kinematografie třetího světa, které se snaží působit na city západních diváků.“¹⁴⁷ Vypravěč ospravedlňuje příběh jeho estetickou hodnotou: „‘Alího příběh mi mnohokrát vytanul na mysli jako důlaz poetické lidské podstaty ukryté pod milióny tun smetí tohoto plytkého života...Plakal jsem nad svým zkamenělým srdcem, plakal jsem, protože svět je mnohem čistší a krásnější, než se zdá.“¹⁴⁸

Další a důležitější otázka ale zní, jak reprezentovat něco, co se naprosto vymyká lidskému chápání. Kromě toho, že je v textu mnohokrát vyjádřen údiv na podivuhodnosti světa, čemuž bude věnován samostatný oddíl, dají se zde také najít občasné úvahy vypravěče o tom, jaký by byl nejlepší způsob k vyjádření toho či onoho příběhu. Například povídka „Šāḥinat Berlín“ začíná vypravěčovou úvahou: „Tento příběh se odehrál v temnotě a kdybych ho měl znovu popsat, zaznamenal bych jen ty výkřiky hrůzy, které se tehdy ozývaly a všechny ty záhadné zvuky, které doprovázely ten masakr.“¹⁴⁹ Zde vlastně vypravěč pochybuje o schopnosti jazyka zaznamenat takové utrpení, jaké před svou smrtí prožili iráčtí uprchlíci.

V návaznosti na autorův důraz na dokumentování se ale objevuje problematika reality a fikce. Blásimovy povídky se potýkají se zásadní otázkou, jak reprezentovat realitu, která je často jen těžko rozlišitelná od noční můry. Jak už bylo řečeno, ve světě Blásimovy prózy jsou totiž hranice mezi realitou a fikcí velmi nejasné.

3.2.2 Pragmatický přístup k realitě: zkreslování

Přestože téma rozostřeného vztahu mezi realitou a fikcí už byla na mnoha místech načato, je třeba mu věnovat samostatnou podkapitolu. Smazávání hranic mezi realitou a fikcí je jedním z hlavních efektů magického realismu. V Blásimových povídkách si čtenář často až do poslední chvíle není jistý, zda je mu text předkládán jako realita, nebo jako výmysl duševně choré postavy. Čtenář váhá jaké vysvětlení nadpřirozených a podivuhodných jevů si vybrat. Tato kapitola potvrzuje centrálnost tématu realita versus fikce pro sbírku *Madžnún*

¹⁴⁷ Hasan Blásim „‘Alího taška“ přeložila Pamela Klasová In *Antologie moderních arabských povídek*, s. 153.

¹⁴⁸ Idem.

¹⁴⁹ Blásim, *Madžnún sāḥat al-ḥurrijja*, s.VI.

sáhat al-ḥurrija. Bude se zabývat případy, ve kterých autor k tomuto efektu typického pro magický realismus využil technik jiné: metafikce.

Metafikce je jedním z nejvýraznějších inovativních aspektů soudobé arabské prózy a zároveň je to jeden z typických rysů postmoderní prózy obecně.¹⁵⁰ Fabio Caiani identifikoval dvě metody, kterými arabští autoři začleňují prvky metafikce do textu: „topos autora - čtenáře“ a „topos autorské postavy.“¹⁵¹ Prvním způsobem se rozumí, že v textu se vyskytuje postava, která se intenzivně zabývá psaním či čtením. V Blásimových povídkách se ale více uplatňuje druhý způsob - „topos autorské postavy.“ Tím se rozumí, že autor použije postavu vypravěče k tomu, aby přemítal o psaní a vyprávění příběhů. Vypravěč tak může připustit svoji nespolehlivost a podnítit čtenářovy pochybnosti o autenticitě příběhu. To se přesně odehrává v Blásimových textech. Stejně jako magicko-realistické prvky také metafikce nutí čtenáře přemýšlet nad příběhem a aktivně se zapojovat do procesu jeho interpretace. Čtení přestává být pasivní záležitost a vyžaduje aktivní zapojení čtenáře, který musí vážit poznámky vypravěče s tím co se odehrává v textu, který čte. Příběh vzniká díky kooperaci čtenáře s autorem a metafikce tedy komplikuje simplistický vztah mezi realitou a fikcí.

Takovým příkladem metafikce je i úvod, kterým začíná povídka „Šáhinat Berlín.“ Vypravěč se v něm vyjadřuje k jeho pohnutkám k zaznamenání tohoto příběhu, jak už bylo výše řečeno, a vysvětluje, že se ho jednoduše potřeboval zbavit. Kromě toho ale také zdůrazňuje autenticitu příběhu: „Většina čtenářů bude jistě považovat příběh za vymyšlený autorem, nebo snad za skromnou alegorii hororu. Já ale nevidím jediný důvod přísahat, abyste uvěřili v podivuhodnost tohoto světa.“¹⁵² Přestože vypravěč prohlašuje, že nikoho nechce přesvědčovat o autenticitě svého příběhu, přesně takový účinek jeho slova mají. Na druhou stranu ale už zde přiznává, že povídka je těžko uvěřitelná. Takový úvod povzbudí čtenářovu pozornost a přinutí ho přemýšlet nad tím, co je pravda a co je fikce. Kromě toho se zde autor dotýká spřízněného tématu podivuhodného světa, o kterém bude řeč v následující části.

Podobným případem využití metafikčního textu, ve kterém externí vypravěč zdůrazňuje autenticitu svého příběhu, je i začátek povídky „al-Džarída al-‘askaríja.“ Externí vypravěč, jak už bylo řečeno, vytáhne mrtvého z márnice a vyzve ho, aby vyprávěl svůj příběh, přičemž poznamená: „Není třeba ho kopat do varlat, aby mluvil pravdivě a nezaujatě.

¹⁵⁰ Fabio Caiani identifikoval čtyři hlavní techniky soudobé arabské prózy: fragmentaci, polyfonii, intertextualitu a metafikci. Viz Caiani, *Contemporary Arab Fiction*, s. 1.

¹⁵¹ Caiani, *Contemporary Arab Fiction*, s. 96-97.

¹⁵² Blásim, *Madžnún sáhat al-ḥurrija*, s. VI – VII.

Neboť mrtví jsou většinou pravdomluvní, dokonce i ti ničemoví mezi nimi.¹⁵³ Tuto snahu o potvrzení autenticity příběhu kazí ale poněkud fakt, že ji vypráví mrtvý. Kromě toho se čtenář dozví, že tento mrtvý se v době, kdy pracoval ve vojenských novinách v podstatě živil zkrášlováním příběhů a básní, které mu posílali vojáci z fronty. V tomto případě nabírá motiv psaní mýtický podob. Jako by ty stohy dopisů s příběhy, byly jen odplatoou za věchny ty, které cynicky pozměnil za estetickým účelem, anebo za ty, které by se do novin stejně nikdy nedostaly. V tomto případě by nekonečné dopisy mohly být chápány jako odplata všech těch vojáků, kteří nemohou mluvit a psát, buď protože jsou mrtví, nebo protože jsou ve válce jejich hlasy umlčovány.

Povídka „Aršíf wa al-wáqi‘“, jak naznačuje její název, se do veliké míry zabývá problematikou reality a fikce. Ten se vztahuje k tomu, že celý příběh, který hlavní postava – řidič záchranné služby - vypráví, je určen pro zápis do protokolu a pro jeho žádost o azyl ve Švédsku. V povídce se vyskytují dva vypravěči. Jeden vypravěč, řidič záchranné služby, je zároveň hlavním hrdinou povídky. Další je vnější, tzv. vševědoucí vypravěč, který uvede příběh slovy:

Každý obyvatel uprchlického centra má dva příběhy, jeden reálný a další pro záznam do protokolu. Protokolové příběhy jsou takové, kteří noví uprchlíci vyprávějí, aby získali právo na humanitární azyl. Tyto příběhy jsou zaznamenány na imigračním oddělení a uchovávány ve speciálních složkách. Ty opravdové příběhy zůstanou uzavřené v srdcích uprchlíků, kteří v naprostém utajení přežívají na jejich vzpomínkách. To vše ale neznamená, že je pro uprchlíky lehké rozlišit mezi těmito dvěma příběhy. Smíchají se a všechny snahy o odlišení, které příběhy jsou které, se stanou marnými.¹⁵⁴

Tento úvod do příběhu se zabývá potřebou uprchlíků vymýšlet si nebo alespoň okrašlovat si své příběhy za účelem získání azylu v evropských zemích. Kromě toho je zde také řeč o selhávající paměti uprchlíků, která jim nedovoluje vybavit si jejich minulost se všemi detaily a rozlišit mezi tím, co je pravda a co je lež.

V povídce „Aršíf wa al-wáqi‘“ je řidičův příběh přesně takovým příběhem, který je zapisován do protokolu a který rozhodne o budoucnosti jeho vypravěče. Ve světle prologu externího vypravěče je tedy vážně narušena důvěryhodnost vypravěče. A v případě, že by čtenář na chvíli na tento fakt zapomněl, autor mu ho několikrát připomene v průběhu vyprávění. Na několika místech totiž vypravěč přeruší své vyprávění, aby se ujistil, že se jeho

¹⁵³ Blásim, *Madžnún sáḡat al-ḡurrijá*, s. VI.

¹⁵⁴ Blásim, *Madžnún sáḡat al-ḡurrijá*, s. II.

příběh vyvíjí správným směrem: „Ve skutečnosti, si nejsem jistý, jaké detaily mého příběhu vás přesně zajímají, abych získal právo na azyl ve vaší zemi.“¹⁵⁵ Podobný vypravěčův komentář, který narušuje tok jeho vyprávění a upozorňuje čtenáře, že řidičovy vzpomínky mají svůj cíl se vyskytne v textu poté, co si řidič vybavuje myšlenky o svém poslání, které v zajetí měl: „Co vám říkám, nemá nic společného s mojí žádostí o azyl. Neboť pro vás je důležitá ta hrůza.“¹⁵⁶ Takovými metafikčními poznámkami je významně podryta víra čtenáře v důvěryhodnost vypravěče. Čtenář váhá, zda je celý řidičův příběh vymyšlen, či zda jsou jen nějakého jeho části přikrášleny podle toho co “je důležité” pro imigračního pracovníka. K tomu se přidává již výše zmíněná možnost toho, že ten muž se jednoduše zbláznil.

Přestože je čtenář automaticky naladěný na to, aby zkoumal, co je pravda a co je lež, tento rozpor zde není na místě. Jak napřírozené prvky v příběhu, o kterých byla řeč výše, tak metafikční poznámky externího vypravěče i vypravěče – postavy úmyslně tyto hranice mezi reálnem, irrealnem a fikcí rozostřují. Tento výsledný efekt je spojen s klíčovým Blásimovým tématem – dokumentací uprchlíků a obětí války a jiných hrůz. Dá se totiž říci, že v případě této povídky není tak důležité, zda se odehrála, přesně tak jak ji řidič odvyprávěl, ale to, že se *vůbec odehrát mohla*. Čtenář si na konci povídky není jistý, čím co je pravda a co ne, nemůže důvěřovat vypravěči, čímž autor odděluje příběh od jejího vypravěče, aniž by její hlavní poselství bylo oslabeno. Tím, že autor činí řidičovo vyprávění nedůvěryhodným a odděluje tak příběh od jeho vypravěče, zabraňuje tomu, aby čtenáři četli jeho povídku jako pouhý biografický příběh jednoho iráckého řidiče záchranné služby, protože ten se ani nemusel odehrát. Příběh se stává mnohem univerzálnějším a co je na něm důležité je to, že se stát *mohl* a že popis brutality a nesmyslnost války odpovídá realitě. Stíráním hranic mezi realitou a fikcí tak Blásim dosáhl toho, že z příběhu jednotlivce se stal příběh Iráčanů postižených válkou.

Samostatné téma tvoří zkreslování reality v médiích, které přispívá k rozostření hranic mezi realitou a fikcí. I když je zpochybňování daných kategorií jako je pravda, fikce, či historie obecným tématem postmoderní literatury, tato záležitost je mnohem naléhavější pro iráckého spisovatele. Události týkající se Iráku jsou ve světových médiích zkreslovány a neodpovídají autorově pohledu na věc. Média se zaměřují hlavně na to, co jim přiláká diváky. Autor žijící v tak zpolitizovaném prostředí se podobá Davidovi, který se pokouší zvítězit nad Goliášem světových médií a zpochybnit jejich prezentaci reality.

¹⁵⁵ Blásim, *Madžnún sáḥat al-ḥurrijja*, s. III.

¹⁵⁶ Blásim, *Madžnún sáḥat al-ḥurrijja*, s. V.

V povídce „Aršif wa al-wáqi” je absurdita médií zřetelně vystavena na odiv. Hned první natáčení, ve kterém řidič prohlašuje, že je důstojník irácké armády, který na příkaz Američanů vraždil civilisty, je velmi úspěšné. Vysílá ji dokonce televize al-Džazíra, jejíž moderátor prohlásí, že autenticita nahrávky je ověřena spolehlivými zdroji, a že ministerstvo obrany přiznalo, že někteří důstojníci zmizeli. Tato epizoda parodující uznávaná média se dotýká velmi palčivého tématu prezentace reality různých konfliktů na Blízkém východě ale i jinde, která je často médií velmi zkreslená a často nemá s realitou vůbec co dočinění. Enormní vliv médií na publikum, ale vytváří jakousi alternativní mediální realitu, která je hromadně přijímána jako jediná pravda, a tím ovlivňuje chod věcí. V ecovských termínech je vytvářen další fikční pravděpodobný možný svět médií, který je ale povrchními čtenáři (nebo diváky) smíchaný se světem aktuálním.

Blásim skrze vypravěče „Šáhinat Berlín“ obviňuje média například také ze zadržování informací: „Média nepřinášení reportáže o černé komedii, stejně jako nenajdete zprávy o tom, co armády evropských demokracií dělají, když v noci, v obrovském lese, chytí skupinu vystrašených lidí, promoklých na kost, hladových a třesoucích se zimou. Já jsem viděl, jak bulharská policie zbila mladého Pákistánce rýčem, až upadl do bezvědomí. Poté, nás v nejtěžší zimě požádali, abychom všichni skočili do řeky, která byla téměř zmrzlá. To bylo před tím, než nás předali do rukou turecké policii.“¹⁵⁷ Média podle Blásima tedy neslouží svému účelu, anebo naopak selekce jejich zpráv je navýsost účelová.

Dalším odkaz na absurditu médií se objeví v povídce „Ma ‘riḍ al-džuthath“. V průběhu zasvěcování nového zaměstnance do praktik tajemné organizace, která se zabývá uměleckým vystavováním mrtvých těl, se mluvčí zmíní, že nová generace má štěstí, že už se nemusí zabývat ospravedlňováním své práce:

Vaše generace má vyjímečné štěstí, že žije v této době jedinečných příležitostí. Filmová herečka, která olízne zmrzlinu, vyvolá pořízení desítek fotografií a uveřejnění zpráv, které se dostanou do i nejvzdálenější vesnice sužované hladomorem na tomto světě – mlýně výkřiků a tance. Toto alespoň realizuje to, co nazývám „spravedlnost odhalování bezvýznamnosti světa a jeho pochybné podstaty.“¹⁵⁸

Za tímto obdivným popisem moderní doby se skrývá hmatatelná autorova ironie vztahující se k funkci moderních médií. Zatímco olíznutí zmrzliny filmové herečky se díky médiím dostane do nejzaších koutů světa, k utrpení lidí po celém světě média zůstávají často hluchá, nebo mu

¹⁵⁷ Blásim, *Madžnún sáḥat al-ḥurrijja*, s. VII.

¹⁵⁸ Blásim, *Madžnún sáḥat al-ḥurrijja*, s. XXX.

věnují mnohem menší pozornost. Vytvářejí tak realitu, ve které události jako herečka se zmrzlinou a řekněme teroristický útok v Iráku jsou na stejné úrovni. Pokud si uvědomíme, jak jsou koncipovány například zprávy, a to bez rozdílu na jakém kanále jsou vysílané, je tato kritika zcela na místě. Zpravodajství o válkách a hladomorech jsou následovány zprávami o celebritách, jež o těch předchozích odděluje jen nadechnutí moderátora.

Problematika oddělení reality od fikce v Blásimových textech se tedy dotýká nejen příběhů bezejmenných uprchlíků ale i na jejich zobrazení v médiích. Otázka reality a jejího přesného vymezení zde má ale ještě jiný, hlubší rozměr. Ten souvisí s autorovým chápáním světa jako magického místa, kterému lze jen těžko porozumět.

3.2.3. Magický svět všední reality

Autorovo zobrazení světa jako magického a nepochopitelného je dáno už jeho používáním nadpřirozených či podivuhodných prvků v jeho vyprávění. Nicméně jeho postavy na tuto skutečnost v textu několikrát i výslovně upozorňují, na což jsme už v průběhu analýzy Blásimových povídek několikrát narazili. Autor se zabývá otázkou náhody, kterou považuje za podivuhodnou i d'ábelskou. V jeho podání je celý svět záhadně propojen. V povídce „Aršif wa al-wáqi “ si vypravěč - řidič vybavuje, že jím obdivovaný Profesor jednou řekl:

Když můj přítel Dáwúd projížděl rodinným autem ulicemi Bagdádu, jeden irácký básník v Londýně psal článek, ve kterém plamenně velebil opozici a pomáhal si při tom lahví whiskey položenou na stolku před ním, která mu dopomáhala k odvaze. Protože celý svět je propojen, skrze pocity, slova, noční můry a ostatní tajné kanály, z básníkova článku vyskočili tři maskovaní muži. Zastavili rodinné auto a zabili Dáwúda, jeho ženu, dítě a otce. Jeho matka na ně čekala doma. Dáwúdova matka nezná toho iráckého básníka ani ty maskované muže. Umí vařit rybu, kterou jim ten den připravila. Irácký básník usnul na svém gauči v Londýně v opileckém omámení, zatímco v Bagdádu zapadalo slunce.¹⁵⁹

Jak je z úryvku jasné, v Blásimově světě náhoda neexistuje, nebo je tou nepravděpodobnou variantou. V příběhu Dáwúda jsou spojeni dva světy, imaginární svět hrdinské resistance, kterou oslavuje podnapilý básník v Londýně, který ale nemá co dočinění s realitou teroristických útoků v Iráku. Profesor obviňuje básníka, že to on může za vyvraždění Dáwúdova jeho rodiny, protože to z jeho článku na Dáwúda ti muži vyskočili. Svět je

¹⁵⁹ Blásim, *Madžnún sáḥat al-ḥurrija*, s. III.

záhadně propojený a nikdo neví, zda básník měl skutečně nějaký podíl na zavraždění Dáwúda.

Fikční svět Blásimových povídek se i přes své nadpřirozené prvky nesnaží vylíčit nějaký alternativní svět, nebo jiný kulturní konstrukt. Je to syrový odraz našeho aktuálního světa, který se svými magicko-realistickým prvky snaží odhalovat jeho nejhlubší podstatu. Tyto prvky jsou v podstatě metafory všedních událostí, které jsou svou povahou stejně hrozné jako by patřily do říše zvířat, kanibalů, tajemných organizací, či her šíleného Profesora/Boha/Ďábla. Oba světy jsou stejně děsivé a jsou to jen dvě manifestace toho jediného reálného světa, ve kterém žijeme. Právě kvůli záhadnosti reálného světa, je nemožné tento svět pochopit lidskou logikou, což odůvodňuje autorovo použití nadpřirozených prvků při pokusu ho popsat. Zde dáme prostor autorovi samému, aby pasáží z Blásimovy povídky „Súq al-qīṣaṣ“ se k nepochopitelnosti všedního světa vyjádřil a smetl ze stolu naše podivení nad všemi nelogickými nebo nadpřirozenými událostmi v jeho díle:

Když je národ nebo skupina lidí vystavena hromadě válek, hrůzy, bídy a zkázy, rovná se hledání nelogických a bezvýznamných detailů kouzelnictví. Ale ještě zbývá lidská potřeba vysvětlení událostí logikou jinou než tou, která náleží chladnému rozumu, jenž přičítá následky jejich předpokládaným příčinám, vznešená lidská potřeba. Snad je kouzelnictví a psaní příběhů smutným lidským přijetím nepochopitelného.

Závěr

Magický realismus je rozrůstajícím se žánrem v moderní arabské próze a sbírka *Madžnún sáḥat al-ḥurrijja* do tohoto žánru bezpochyby patří. Magický realismus, ač ho proslavil latinsko-americký literární boom, má kořeny v Evropě a skrze evropské překlady příběhů *Tisíce a jedné noci* i v klasické arabské literatuře. Moderní arabská próza může nacházet inspiraci nejen v latinsko-americké magicko-realistické tvorbě, ale i ve vlastním kulturním dědictví, což se také v mnoha případech děje. Blásimův magický-realismus je ale odlišný, protože se nevyznačuje vztahem k žádnému specifickému kulturnímu prostředí, které by vysvětlovalo včlenění nadpřirozených jevů. Nadpřirozené a podivuhodné události jsou přirozenou součástí Blásimova fikčního světa. Podle Spindlerovy kategorizace magického realismu tedy patří do skupiny ontologického magického realismu. Je pozoruhodné, že většina arabských děl, která pomocí prvků nadpřirozena popisují utrpení války a exilu se řadí právě do tohoto druhu magického realismu.

Magicko-realistické prvky v Blásimových povídkách slouží několika cílům: podat svědectví o stavu irácké společnosti a vystihnout situaci iráckých obětí války, chudoby, konzervatismu a exilu v její nejhlubší podstatě, rozostřit hranice mezi realitou, fikcí, snem a nadpřirozenem a donutit čtenáře k zamyšlení nad magickou přirozeností světa. Magicko-realistické metody v Blásimově sbírce tedy vyjadřují její nejzádnější témata. Na jejich důležitost poukazují i jiné techniky mimo sféru magického-realismu, a to hlavně autorův kinematografický důraz na detail, metafikce, téma vyprávění příběhů a výslovné popisy světa jako záhadného a magického, který je propojen „skrze pocity, slova, noční můry a ostatní tajné kanály.“

Blásimův důraz na dokumentování příběhů Iráčanů postižených katastrofami posledních desetiletí s sebou přináší mnohé těžkosti, kterých si je autor vědom. Za žádnou cenu nechce zapadnout do sentimentality, a nechce ani potvrzovat klišé, která se vážou ke Třetímu světu. Proti sentimentalitě jsou Blásimovy povídky vyzbrojeny vysokou dávkou ironie. Ve chvíli, kdy by jeho vyprávění sklouzávalo k sentimentalitě, příběh se stočí ke groteskní scéně. Vážnější problém pro autora představuje otázka, jak reprezentovat realitu, která jde mimo lidské chápání. V tu chvíli přicházejí na řadu prvky nadpřirozena, které jsou do textu zapojeny jako metafory hrůz odehrávajících se v běžném životě Iráčana. Protože tento krutý svět nemůže být obsažen lidskou logikou, nastupuje na místo racionální logiky iracionální logika nadpřirozena a magična.

Zajímavá je Blásimova hra se čtenářem. Autor vybízí čtenáře k abdukci, kterou Eco nazývá uměním odvozování a dohadu. Autor totiž čtenáři na konci povídky, obsahující nadpřirozené prvky, neposkytne věrohodné vysvětlení a ten musí hledat takové pravidlo, při jehož použití by se příběh jevil jako rozumný.¹⁶⁰ Čtenář, který se svým dohadováním a domýšlením příběhu spolupodílí na jeho tvorbě, má často na výběr mezi různými možnými světy. Pokud se rozhodne, že chce zůstat v pravděpodobném možném světě, kde platí pravidla, která zná z reálného světa, často je mu v povídce umožněno vysvětlit nadpřirozeno šílenstvím vypravěče, nebo jeho snahou pozměnit realitu. Pokud se čtenář rozhodne akceptovat nepravděpodobný nebo i nemyslitelný svět, přijímá zároveň i jeho logiku a její nadpřirozené prvky. Zde se teprve projevuje autorovo hraní si se čtenářem. Přestože se zdá, že Blásim dává čtenáři na výběr mezi různými možnými světy, z analýzy celého díla vychází najevo, že Blásimův svět je jen jeden a ten obsáhne všechna možná vysvětlení – racionální i napřirozená, protože ta vyjadřují v různých podobách tu samou nepostižitelnou podstatu války, strádání, bídy a exilu. Ve skutečnosti se dá říci, že autor staví přirozeno a nadpřirozeno na stejnou úroveň, jelikož to, co se děje v reálném životě, konkrétně v Iráku, předčí jakékoli lidské představy, a oba módy chápání světa jsou stejně neschopné vyjádřit tuto realitu.

Svým nahlížením reality všedního světa jako magického, Blásimovo dílo dodává argumenty pro to, aby byla pod pojem magický realismus zahrnuta i sféra čistého podivuhodna, jak ji definoval Tzvetan Todorov. Takové chápání magického realismu odpovídá definici Williama Spindlera a znamená, že magicko realistická literatura může označovat i díla, ve kterých se žádné vyložené nadpřirozené prvky neobjevují, ale přesto ve výsledku vyvolává záhadný dojem.

Kvůli svému důrazu na vydání svědectví o nedávných tragédiích irácké společnosti by Blásimovo dílo mohlo být obviněno z angažovanosti a omezeného zaměření na jeho národ, což jsou charakteristiky, které jsou často stavěny do protikladu k univerzalistické a globalizované postmoderní literatuře. Nicméně analýza sbírky *Madžnún sáhat al-ħurrija* prokázala, že Blásim se kromě dokumentování osudů obyčejných Iráčanů zabývá univerzálnějšími epistemologickými otázkami ohledně charakteru lidského poznání reality a možností ji reprezentovat, stejně jako filozofickou kontemplací nad magickou podstatou lidského poznání. Blásimovo zaměření na jeho zemi a loajalita ke svému národu ho tedy neochuzuje o možnost vyjadřovat se svým dílem k otázkám univerzálního charakteru, která

¹⁶⁰ Eco, *Meze interpretace*, 170 - 171.

jsou typická pro postmoderní literaturu. Konečně, postmoderní narativní techniky, který autor ve svém díle využívá, jeho dílo do tohoto proudu zcela zřejmě zařazují.

Seznam použité literatury

Abú Tammám, *Šarḥ diwán al-Ḥamása*, a al-Marzúqí, ed. Bejrút: Dár al-Džíl, 1991.

Allen, Roger. *The Arabic Novel: an historical and critical introduction*. Manchester: University of Manchester, 1982.

J. Altoma, Salih. „Iraq's Modern Arabic Literature in English Translation 1950-2003,“ *Journal of Arabic Literature*, 35, No. 1, (2004), s. 88-138.

Salih J. Altoma, „Postwar Iraqi Literature: Agonies of Rebirth,“ *Books Abroad* 46:2 (Spring 1972).

Ben Driss, Hager. „Women Narrating the Gulf: A Gulf of Their Own“ In *Journal of Arabic Literature*, Vol. 36, No. 2. (2005), s. 152-171.

Astrid Ottosson al-Bitar, „A Challenging of Boundaries: The Use of Magical Realist Techniques in Three Iraqi Novels of Exile“ In *Borders and Beyond: Crossings and Transitions in Modern Arabic Literature*. Eksell, Kerstin, and Stephan Guth, eds. (Wiesbaden: Harrassowitz, 2011), s. 63-83.

Blásim, Ḥasan. *Madžnún sáḥat al-ḥurrija*. 2009. Viz Příloha.

Blasim, Hassan. *The Madman of Freedom Square*. Manchester: Comma Press, 2009.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 2010.

Bhabha, Homi. *Nation and Narration*. London: Routledge, 1995.

Boehmer, Elleke. *Colonial and Postcolonial Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

Borges, Jorge Luis. *Siete noches*. San Antonio: Editorial Meló, 1980.

Caiani, Fabio. *Contemporary Arab Fiction: innovation from Rama to Yalu*. London: Routledge, 2008.

Caiani, Fabio. „Polyphony and Narrative Voice in Fu'ād al-Takarlī's "Al-Raj' al-ba'id"“ *Journal of Arabic Literature*, 35, No. 1 (2004), s. 45-70.

Cobham, Catherine. „Reading and Writing in al-Masarrāt wa'l-awjā' by Fu'ād al-Takarlī“ *Journal of Arabic Literature*, 35, No. 1 (2004) 25-44.

Cooke, Miriam. „Magical Realism in Libya,“ In *Journal of Arabic Literature* 41 (2010), s. 9-21.

D'haen, Theo L. „Magical Realism and Postmodernism“ In *Magical Realism: Theory, History, Community*. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris eds. Durham, NC: Duke University Press, 1995. s. 191-208.

Durrant, Sam and Catherine Lord. *Essays in Migratory Aesthetics*. Amsterdam: Rodopi, 2007.

Eco, Umberto. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2009.

Erickson, John. „*Metoiroi* and Magical Realism in the Maghrebian Narratives of Tahan ben Jelloun and Abdelkader Khatibi.“ In *Magical Realism: Theory, History, Community*. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris eds. Durham, NC: Duke University Press, 1995. s. 427-450.

Faris, Wendy. *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

Faris, Wendy. „Sheherezade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction,“ In *Magical Realism: Theory, History, Community*. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris eds. Durham, NC: Duke University Press, 1995, s. 163-190.

Freud, Sigmund. *Future of An Illusion*. London: Hogarth Press, 1962.

George, Rosemary Marangoly. *The Politics of Home: Postcolonial relocations and twentieth-century fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Hafez, Sabry. „The Novel of the Desert, Poetics of Space and Dialectics of Freedom,“ in *La poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne*, ed. Boutros Hallaq, Robin Ostle and Stefan Wild. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, s. 55-83.

Hart, Stephen M., and Wen-Chin Ouyang eds., *Companion to Magical Realism*. Woodbridge: Tamesis, 2005.

Hassan, Wail S. „Postcolonial Theory and Modern Arabic Literature: Horizons of Application“ In *Journal of Arabic Literature*, Vol. 33, No.1 (2002), s. 45-64.

Von Hees, Syrinx. „The Astonishing: a critique and re-reading of 'Agā'ib literature“ In *Middle Eastern Literatures: incorporating Edebiyat*, 8:2, s. 101-120.

Ibn al-Marzubān al-Karchī, *al-Muntahā fī 'l-kamāl des Muḥammad Ibn Sahl Ibn al-Marzubān al-Karhī*, Salem M. H. al-Hadrusi ed. Berlin: Schwarz, 1988.

Jakobson, Roman. „Two Aspects of Language and Two Types of Disturbances“. In *On Language*. Linda Waugh and Monique Monville-Burston (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995).

Jameson, Fredric. „Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism“ In *Social Text*, No. 15 (Autumn, 1986), s. 65-88.

Judy, Ronald. „What About Magical Realism in the Recent Arabic Novel?“ předneseno 26. října 2006 na konferenci African Novel and the Politics of Form, University of Pittsburgh.

Kachachi, Inaam. „Habits of the Heart,“ *International Journal of Contemporary Iraqi Studies* 3 No. 3 (2009): s. 287-306.

al-Kisrawī, Mūsā b. 'Īsā. *al-Ḥanīn ilā l-awṭān*, In *al-Jāḥiẓ, Rasā'il*, ed. 'Abd al-Salām Muḥammad Hārūn (Cairo: 1964–1979, II), s. 379–412.

Khater, Akram F. „The Mirror of Irony in Palestinian Literature“ In *Journal of Arabic Literature*, Vol. 24., No. 1, (March, 1993), s. 75-94.

- Klasová, Pamela. „Finding home in exile: Notions of place and the role of writing Hassan Blasim’s documenting migrants and Samuel Shimon’s exile as a Hollywood movie“ (Leiden University, ResMA Thesis, 2011).
- Kristeva, Julia. *Strangers to Ourselves*. London: Harvester Wheatsheaf, 1991.
- Lacan, Jacques. „The Agency of the Letter in the Unconscious.“ In *The Critical Tradition*, pp. 1129-48.
- Mahdi, Muhsin. *The Thousand And One Nights*. Leiden: E. J. Brill, 1995.
- Mahdi, Muhsin. *Kitāb Alf Laylah Wa-Laylah Min Usulihi Al-‘arabīyah Al-‘ulā*. Leiden: Brill, 1984.
- al-Máni, Samira. *Shūfūnī, shūfūnī*. Bejrūt: al-Intishār al- ‘Ā rabī, 2002.
- McLeod, John. *Beginning Postcolonialism*. Manchester: Manchester University Press, 2000.
- Meyer, Stefan G. *The Experimental Arabic Novel: Postcolonial Literary Modernism in the Levant*. Albany: State University of New York Press, 2001.
- Mottahedeh, Roy P. „Ajā’ib in The Thousand and One Nights“ In *The Thousand and One Nights in Arabic Literature and Society*. Hovannisian, Richard G., and Georges Sabagh eds. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. s. 29-38.
- Müller, Kathrin. „Al-Ḥanān il l-awṭān in Early adab Literature.“ In Angelika Neuwirth ed. *Myths, Historical Archetypes and Symbolic Figures*. Stuttgart: Steiner 1999.
- al-Musawi, Muhsin. *The Postcolonial Arabic Novel: Debating Ambivalence* Leiden: Brill, 2003.
- al-Nāṣirī, Buthajna. *al-Ṭarīq ilā Baghdād : qīṣaṣ*. al-Qáhira: Daár ‘Ištār li- al-Našr, 1999.
- Neuwirth Angelika, ed. *Myths, Historical Archetypes and Symbolic Figures*. Stuttgart: Steiner 1999.
- Oliverius, Jaroslav. *Moderní literatury arabského východu*. Praha: Karolinum, 1995.
- Ondráš František, ed. *Antologie moderních arabských povídek*. Praha: SET OUT, 2011.
- František Ondráš, *Autobiografický narativní dokument v díle egyptského autora Sun ‘alláha Ibráhíma*. Praha: SET OUT, 2008.
- Pflitsch, Andreas „On Arab Postmodernism“ In Arabic Literature. Neuwirth Angelika, ed. *Myths, Historical Archetypes and Symbolic Figures*. Stuttgart: Steiner 1999, s. 25-40.
- al-Qadi, Wadad. „Expressions of Alienation in Early Arabic Literature,“ in Angelika Neuwirth ed. *Myths, Historical Archetypes and Symbolic Figures*. Stuttgart: Steiner 1999. s. 3-31.
- Racha Júsuf. „Dvacátý sebevrah aneb al-Hákimův příběh“ přeložila Anna Pletichová In *Antologie moderních arabských povídek*, ed. František Ondráš. Praha: setoutbook.cz, 2011, s. 119- 128.

- Roh, Franz. „Magic Realism: Post-Expressionism“ In *Magical Realism: Theory, History, Community*, eds. Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris. Durham, NC: Duke University Press, 1995, s. 17-22.
- Rosenthal, Franz. „The Stranger in Medieval Islam,“ *Arabica* 44:1.1997.
- Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. Granta.1991.
- Said, Edward. „Reflections on Exile.“ *Reflections on exile and other literary and cultural essays*. London: Granta Books, 2001.
- Said, Edward. „Intellectual Exile: Expatriates and Marginals.“ In *Grand Street*, No. 47 (Autumn, 1993).
- Shawabkeh, Mohammed Ali. *Arabs and the West: a study in the modern Arabic novel (1935-1985)*. Karak: Mu'tah University, 1992.
- Šam ůn, Šamůl. *Ir f Brs*. Koln nad Rnem: Manšůrt al-Důamal, 2005.
- Sakkut, Hamdi, and Roger Monroe, *The Arabic Novel*. Cairo: AUC, 2000.
- Shakir, Mustafa, ed. *Contemporary Iraqi Fiction*. New York: Syracuse University Press, 2008.
- Tina Sherwell, „Topographies of Identity, Soliloquies of Place“ *Third Text*, 20, Issue 3/4, (May/July 2006): s. 430.
- Suyoufie, Fadia. „Magical Realism in Ghda al-Sammn's *The Square Moon*“ In *Journal of Arabic Literature* 40 (2009), s. 182-207.
- Stefan Sperl, „Empire and Magic in a Tuareg Novel: Ibrhm al-Kawn's *al-Khusůf* (The Lunar Eclipse)“ *Companion to Magical Realism*. Stephen M. Hart and Wen-Chin Ouyang eds., Woodbridge: Tamesis, 2005, s. 237-247.
- Todorov, Tzvetan. *Ůvod do fantastick liteatury*. Praha: Nakladatelstv Karolinum, 2010.
- Valbuena Briones, Angel. „Una cala en el realismo mgico“, *Cuadernos Americanos*, s. 166. 5 (Sept.-Oct. 1969).
- Waisman, Sergio. „The Thousand and One Nights in Argentina: Translation, Narrative, and Politics in Borges, Puig, and Piglia” In *Comparative Literature Studies*, Vol. 40, No. 4 (2003), s. 351-371.
- Warner, Marina. *Stranger Magic: Charmed States & the Arabian Nights*. London: Chatto & Windus, 2011.
- Warnes, Christopher. *Magical Realism and the Postcolonial Novel: Between Faith and Irreverence*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Zadeh, Travis. „The Wiles of Creation: Philosophy, Fiction, and the ‘Aj'ib Tradition,“ In *Middle Eastern Literatures: incorporating Edebiyat*, 13:1 (2010), s. 21-48.
- Zamora, Lois Parkinson, and Wendy B.Faris eds. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham, NC: Duke University Press, 1995.

Zangana, Haifa. *Women on a Journey. Between Baghdad and London*. Austin: University of Texas at Austin, 2007), s. 92.

Internet

Internetová stránka Ḥasana Blásima:

<http://www.hassanblasim.com/p/about.html>

Internetový literární časopis *Iraq Story*:

<http://www.iraqstory.com/>

Yassin-Kassab, Robin. „Beirut 39: New Writing from the Arab World, edited by Samuel Shimon“, *The Guardian*, 12 June 2010.

<http://www.guardian.co.uk/books/2010/jun/12/beirut-new-writing-arab-world>

Wimhurst, Katy. „Magic(al) Realism: A Short History of the Term“ In *Serendipity* 2008 www.magicalrealism.co.uk

Obrázek 1: Giorgio de Chirico, *The Enigma of a Day* (1914) In Katy Wimhurst, „Magic(al) Realism“ In *Serendipity* <http://www.magicalrealism.co.uk/view.php?story=101>

Všechny ostatní obrázky pocházejí z Internetové stránky Ḥasana Blásima. Ty, k nimž je přiřazen název, jsou ilustracemi uvedených povídek.